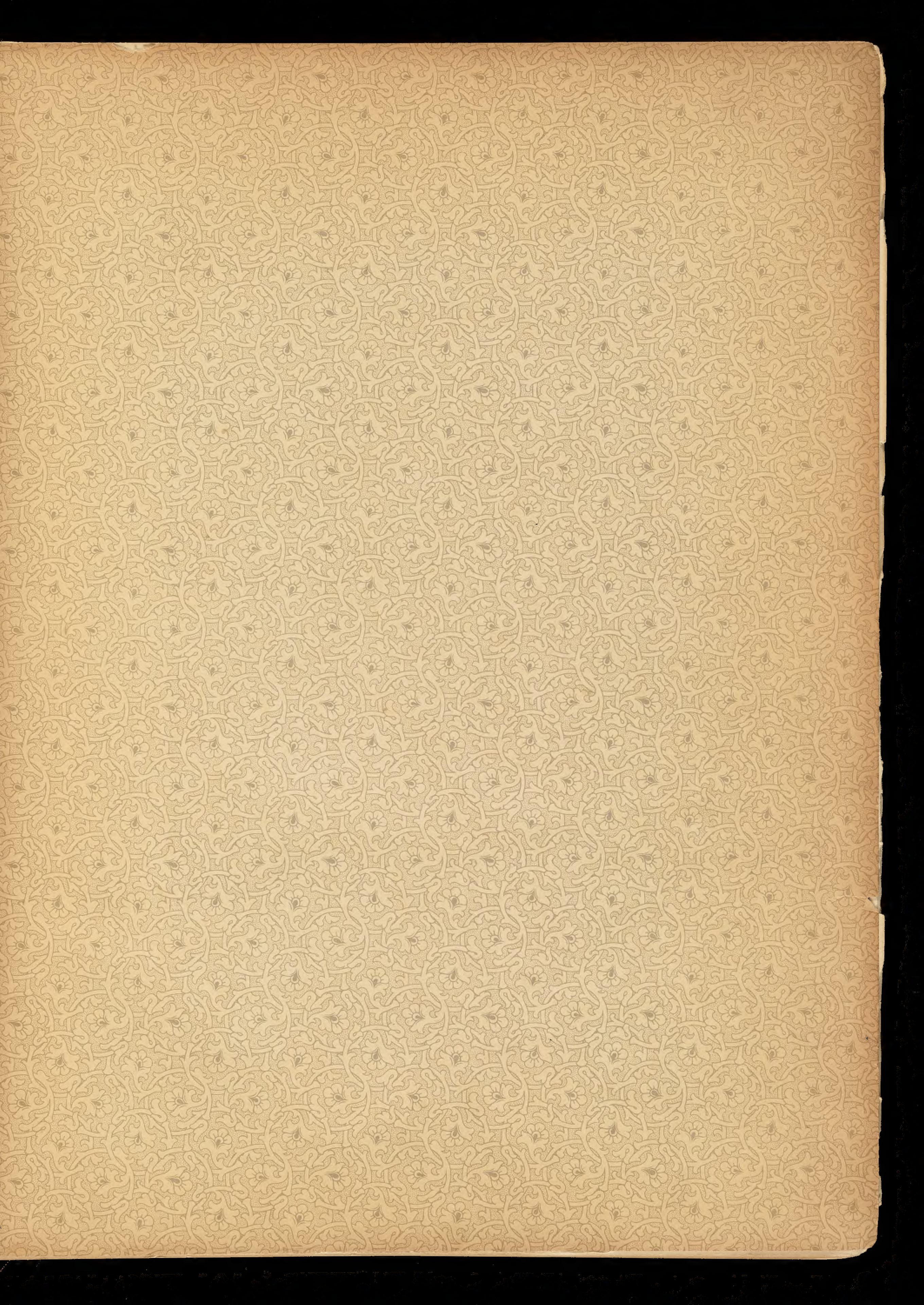
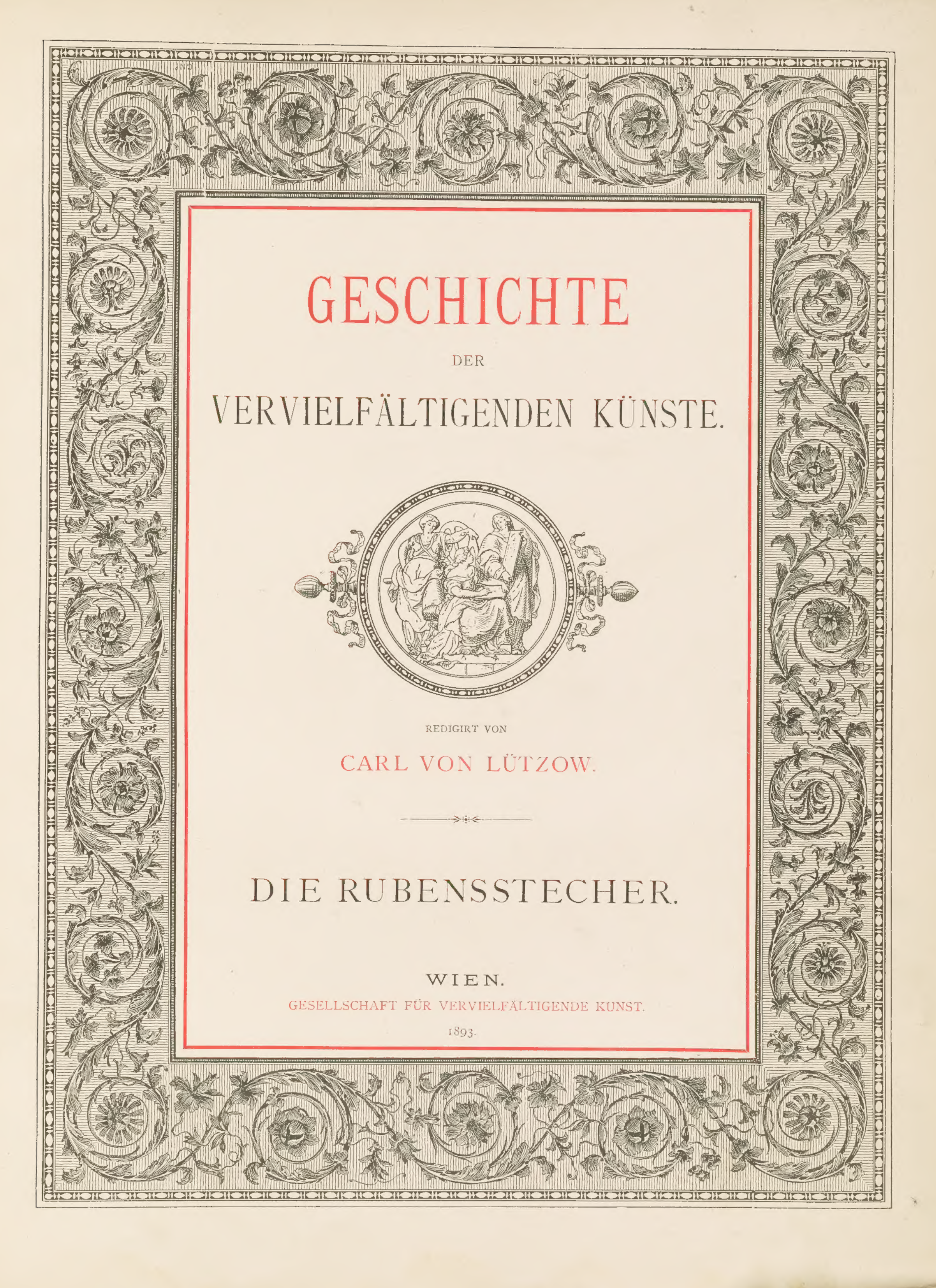
DIE
RUBENSSTECHER







GESCHICHTE

DER

VERVIELFÄLTIGENDEN KÜNSTE.

REDIGIRT VON

CARL VON LÜTZOW.

DIE RUBENSSTECHER.

WIEN.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

1893.



A. VAN DYCK PINX. P. PONTIUS SC.

P. P. RUBENS.

Druck & Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien. Heliogravure des k. k. milit. geogr. Institutes Wien.

INHALTSVERZEICHNISS.

VERZEICHNISS DER TAFELN.

(Die Seitenzahlen dienen zur Anweifung für den Buchbinder.)

ABBILDUNGEN IM TEXT. (79)

Bemerkung. Wo in dem obigen Verzeichnifs kein Malername angegeben ift, rührt das Original des betreffenden Stiches etc. von Rubens her.

VORWORT.

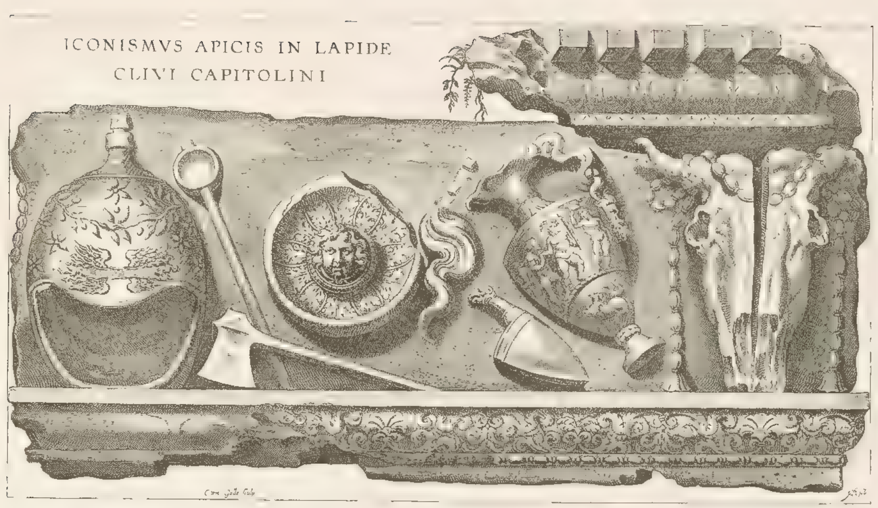
Die hier gebotene Gefchichte der Entwicklung des Kupferftiches in der Schule und unter dem Einfluffe des Rubens, die einen Theil der in grofsem Stile angelegten »Gefchichte der vervielfältigenden Künfte« bildet, welche von der »Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft« in Wien unternommen ift, ftützt fich auf die 1879 erfchienene »Hiftoire de la gravure dans l'école de Rubens« von Henri Hymans. Der Verfaffer diefer verdienftvollen Arbeit ift der Erfte gewefen, der die Grundzüge einer gefchichtlichen Entwicklung des Antwerpener Kupferftiches im Zeitalter des Rubens aufgeftellt, das umfangreiche Material kritifch gefichtet und geordnet und die urkundlichen und literarifchen Überlieferungen einer wiffenfchaftlichen Prüfung unterzogen hat. Auf den von Hymans gewonnenen Refultaten, foweit fie einer erneuten Prüfung Stich gehalten haben, ift das vorliegende Werk aufgebaut worden, dem auch der unfchätzbare Vortheil einer umfaffenden Illuftration zugute gekommen ift. Durch die dabei angewandten verfchiedenartigen Methoden der Reproduction konnte den Lefern auch der individuelle Stil der einzelnen Meifter graphifcher Kunft veranfchaulicht werden. Damit glauben wir wenigftens nach der illuftrativen Seite allen billigen Anforderungen entfprochen zu haben.

Ein zweites literarifches Hilfsmittel von unfchätzbarem Werth war der von Max Roofes mit ftaunenswerthem Fleifse aufgeftellte Katalog des Rubenswerkes »L'oeuvre de P. P. Rubens«. Die von Roofes zuerft durchgeführte, aus gründlicher Kenntnifs erwachfene Datirung faft fämmtlicher noch vorhandenen Werke des Meifters ift felbftverftändlich auch für die Feftftellung der Entftehungszeit der graphifchen Nachbildungen diefer Werke von gröfster Wichtigkeit.

Der Unterzeichnete hat bei feiner Arbeit vornehmlich das Material des Berliner Kupferftich cabinets benutzt, das bei weitem reichhaltiger ift als dasjenige, das Hymans für feine Unterfuchungen zu Gebote geftanden hat. Es ift dem Verfaffer gelungen, einige Lücken der Hymans'fchen Darftellung auszufüllen. Auch hat er einige Fragen erörtert, deren Entfcheidung ihm für die Aufklärung der Gefchichte der Antwerpener Kupferftecherkunft wichtig erfchien.

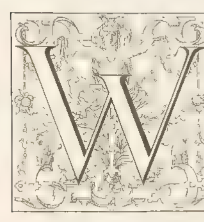
BERLIN, im December 1892.

Adolf Rofenberg.



Relief vom Concordiatempel in Rom. Aus „Phil. Rubeni Electorum Libri II“

I.
EINLEITUNG.

ie in Deutſchland, ſo war auch in den Niederlanden der Kupferſtecher während des ſechzehnten Jahrhunderts ein ſelbſtändiger Künſtler, der, je nach der Vielſeitigkeit ſeines Könnens, nach eigenen Gemälden oder Zeichnungen in Kupfer ſtach. Die Malerei und die Wiedergabe derſelben durch den Grabſtichel oder die Radirnadel gingen in den Niederlanden zwei Jahrhunderte lang zuſammen, wenn auch zuletzt nur noch die Radirnadel den Händen der Maler folgte, welche an eine ſchnelle, improviſationsmäſsige Fixirung ihrer Gedanken und äuſseren Eindrücke gewohnt waren. Als erſte hervorragende Perſönlichkeit ſteht *Lucas van Leyden* an der Spitze dieſer niederländiſchen Maler-Stecher und Maler-Radirer, von denen erſt um die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts die „Plaatsnijders“, freilich ſtets innerhalb der Zunftgrenzen der alle Maler umfaſſenden Lucasgilde, ſich abzweigten. Wenn es dieſen „Plaatsnijders“ auch nicht an der Fähigkeit gebrach, Compoſitionen ſelbſtändig zu erfinden und auf die Kupferplatte zu übertragen, ſo nöthigte doch der Maſſenbedarf und der Maſſenbetrieb der Druckereien naturgemäſs auch zu einer raſcheren Production der Kupferſtecher, welche durch zeitraubende eigene Erfindungen nicht mehr gehemmt werden durften. Das Intereſſe der Maler, welche Zeichnungen für Kupferſtecher lieferten, und der Druckereien, welche dieſelben als Illuſtrationen von Druckwerken oder als Einzelblätter vervielfältigten und in den Handel brachten, war bald ein gemeinſames, bald

ein entgegengefetztes, je nachdem das Handelsgefchäft in den Vordergrund trat. In vielen Fällen waren die Maler, welche den Kupferftechern die Vorlagen lieferten, auch ihre eigenen Verleger, damit fie nicht den Gewinn mit den Druckern zu theilen brauchten. Je mehr aber die Drucker an Wohlftand zunahmen, defto ftärker wurde ihr Einflufs, und Maler und Kupferftecher ftellten fich bald in den Dienft der Verleger, welche den erfteren Zeichnungen nach Bedarf auftrugen und die letzteren bisweilen dauernd gegen beftimmte Löhnung in ihren Dienft nahmen. Den Kupferftechern wurde dadurch eine untergeordnete Stellung angewiefen. Ihre Kunft wurde für eine geraume Zeit zu einem Gefchäftsbetrieb herabgedrückt, aus welchem fie erft durch das Eingreifen des gröfsten malerifchen Genie's des fiebzehnten Jahrhunderts erlöft wurde.

Wenn wir auch die Tradition, dafs Tobias Verhaecht, Adam van Noort und Otto van Veen nacheinander die Lehrmeifter von Rubens gewefen feien, als beglaubigt hinnehmen wollen, müffen wir doch den Einflufs des letzteren am höchften und nachhaltigften anfchlagen. Wir wiffen von Verhaecht nur, dafs er ein Landfchaftsmaler gewefen, und von Adam van Noort, dafs er religiöfe und allegorifche Bilder gemalt hat, von denen jedoch kein einziges mehr mit Sicherheit im Original nachzuweifen ift. Soviel aber ift unzweifelhaft, dafs fich beide Künftler der Hilfe von Kupferftechern bedient haben, um ihre Gedanken auf den Markt zu bringen und vielleicht auch aus ihrer Vervielfältigung Vortheil zu ziehen. Das Einzige, was wir von Verhaecht's Kunftfertigkeit wiffen, ift uns durch Kupferftecher überliefert worden, namentlich durch *Egbert van Panderen,* einen aus Haarlem gebürtigen Künftler, der jedoch erft 1606, alfo zur Zeit, wo Rubens in Italien war, in die Lucasgilde zu Antwerpen trat. Man kann daraus fchliefsen, dafs feine nach Verhaecht angefertigten Stiche, eine Serie der vier Tageszeiten, nicht vor feiner Aufnahme in die Gilde entftanden find. Er war ein Stecher von mittelmäfsigen Fähigkeiten, wurde jedoch fpäter auch von Rubens befchäftigt, welcher ihm die Wiedergabe einer noch ganz unter italienifchem Einflufs gefchaffenen Compofition, der „Fürfprache der Madonna bei Chriftus zu Gunften der Menfchheit“, anvertraute. Egbert van Panderen's Kraft war einer folchen Aufgabe nicht gewachfen. Aber auch Rubens mufs mit feiner eigenen Leiftung nicht zufrieden gewefen fein, da er den Stoff fpäter in zwei Gemälden, die fich jetzt in den Mufeen zu Brüffel und Lyon befinden, viel wirkfamer und felbftändiger behandelte. Auch Adam van Noort hat mit Kupferftechern in Verbindung geftanden, welche nach feinen Gemälden und Zeichnungen arbeiteten und uns allein fichere Denkmäler zur Beurtheilung feines Stils hinterlaffen haben, da kein zweifellofes Gemälde von feiner Hand nachzuweifen ift. *Adriaan* und *Hans Collaert* (letzterer geboren 1545, geftorben nach 1622) und *Pieter de Jode* der Ältere (1570 — 1654) find die namhafteften diefer Stecher. Letztere beide hatten fich nach Goltzius gebildet und arbeiteten in der eleganten, aber trockenen holländifchen Manier, die fie auch nicht ablegten, als fie fpäter mit Rubens in Verbindung traten. Hans Collaert ftach um 1619 nach einer Zeichnung des Rubens das Titelblatt zu einem Gefetzbuch für die Landfchaft Ruremonde in Geldern mit den Bildniffen des Statthalterpaares Albert und Ifabella. Pieter de Jode, ein angefehener Mann, welcher mit dem Sammt-Brueghel verfchwägert und fogar 1608 Dekan der Lucasgilde war, fteht mit Rubens in engerem Zufammenhange. Er war nicht blofs Stecher, fondern auch Drucker und Verleger und gab in diefer Eigenfchaft mehrere Blätter nach Rubens heraus. Dafs er wenigftens eines derfelben auch felbft geftochen hat, ift fehr wahrfcheinlich. Es ift ein ungewöhnlich grofser Stich nach einem Bilde, welches Rubens im Auftrage feines Freundes Jan Brueghel für das Grab von deffen Vater Peter Brueghel gemalt hat: „Die Übergabe der Schlüffel an den heiligen Petrus“.

Wenn fich aus den uns zu Gebote ftehenden Quellen auch nicht nachweifen läfst, dafs Rubens bei feinen beiden erften Lehrmeiftern einen Einblick in das Zufammenwirken von Malern und Stechern erhalten hat, fo war dies ficherlich der Fall, als er zu Otto van Veen in die Werkftatt trat, bei dem er von

1596 bis 1600 thätig war, zuletzt wohl als Gehilfe in gemeinfamer Arbeit oder für Rechnung feines Lehrherrn, da er bereits 1598 felbft als Freimeifter in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Otto van Veen war ein Mann von umfaffender humaniftifcher Bildung, und wenn auch die Mehrzahl der Werke, die er mit Illuftrationen, mit Allegorien und Emblemen verfah, der Horaz, die Embleme der Liebesgötter, das Leben des heiligen Thomas von Aquino, der Krieg der Bataver gegen die Römer, die fpanifche Gefchichte, theils während Rubens' Aufenthalt in Italien, theils erft nach feiner Rückkehr erfchienen find, fo ift doch anzunehmen, dafs die Vorbereitungen zu fo umfangreichen Unternehmungen bereits im Gange waren, als Rubens noch in der Werkftatt van Veen's arbeitete. Auch fonft wird er ausreichend Gelegenheit gehabt haben, die Wichtigkeit der Kupferftecher im Dienfte induftrieller Maler zu würdigen. Die Verbindung merkantiler Intereffen mit den künftlerifchen macht eine Eigenthümlichkeit des flandrifchen Volkscharakters aus, und aus diefer Eigenthümlichkeit, nicht blofs aus den politifchen Verhältniffen der katholifchen Niederlande, erklärt es fich, wefshalb die vlämifchen Künftler faft durchweg in verhältnifsmäfsigem Wohlftande lebten, während die holländifchen Maler ebenfo häufig fchlechte Haushälter waren.

Rubens war alfo genügend vorbereitet, um auch dem Kupferftich volle Aufmerkfamkeit zu widmen, als er fich im Jahre 1600 nach Italien begab. Der Zufall führte ihn nach Mantua, wo noch Refte der unter dem Einflufse Giulio Romano's von Giovanni Battifta Briziano, genannt Mantovano, gegründeten Kupferftecherfchule vorhanden waren. Wie die Fresken des Meifters felbft auf Rubens den erften ftarken Einflufs übten, fo werden auch die nach denfelben ausgeführten Kupferftiche, in denen fich befonders die Tochter jenes Mantovano, Diana, auszeichnete, feinen Sammeleifer erregt haben. Ohne Zweifel reichen die Anfänge jener grofsen Sammlung von Kupferftichen, welche Rubens nebft Studien und Zeichnungen in feinem Teftamente demjenigen feiner Söhne beftimmte, der etwa Neigung zur Malerei verfpüren würde, in feine italienifche Zeit zurück. In den Briefen, welche fich aus diefem Abfchnitte feines Lebens erhalten haben, ift niemals von Kupferftichen die Rede. Wohl aber liegen aus fpäterer Zeit zwei Zeugniffe vor, welche beweifen, dafs Rubens damals auch der kupferftecherifchen Technik feine Aufmerkfamkeit fchenkte und fich auch fchon mit dem Gedanken trug, diefelbe zur Reproduction von Zeichnungen fpäterhin zu verwerthen. Das erfte derfelben ift ein Brief, welchen Rubens am 19. Juni 1621 an den Maler Peter van Veen, den Bruder feines Lehrmeifters, fchrieb. In diefem Briefe heifst es: „Ich habe gehört, dafs Sie ein Mittel gefunden haben, auf weifsem Grund auf Kupfer zu zeichnen, wie es der Herr Adam Elsheimer that. Um das Kupfer mit Scheidewaffer zu ätzen, bedeckte er es gleichfam mit einem weifsen Teig, und dann gravirte er mit der Nadel bis auf das Kupfer, und da diefes ein wenig röthlich von Natur ift, fchien es, als zeichnete er mit Rothftein auf weifses Papier. Ich erinnere mich nicht mehr der Ingredienzien diefes Teiges, obwohl er fie mir in liebenswürdiger Weife nannte." Adam Elsheimer war fchon um 1600 nach Rom gekommen und blieb dort bis zu feinem um 1620 erfolgten Tode. Alfo kann Rubens feine Bekanntfchaft nur in Rom gemacht und dort feine Rathfchläge für Ätzen und Radiren erhalten haben. Was ihn nach fo langer Zeit veranlafste, fich nach dem Recept Elsheimer's zur Herftellung eines brauchbaren Ätzgrundes zu erkundigen, wiffen wir nicht. Wir können nur zweierlei vermuthen: entweder hatte Rubens die Abficht, felbft zur Radirnadel zu greifen, weil feine Kupferftecher ihm durch unpünktliche Fertigftellung der Platten Verdriefslichkeiten verurfachten, oder die Praxis war damals in Antwerpen noch fo fchwerfällig, dafs die Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte grofse Schwierigkeiten und Hemmniffe bereitete, welche Rubens durch eine Verbefferung des Ätzgrundes befeitigen wollte. Jedenfalls ergibt fich aus diefen Mittheilungen, dafs Rubens fchon in Rom ein lebhaftes Intereffe für eine Vervollkommnung der kupferftecherifchen Technik befafs.

Leiteten ihn hiebei rein künstlerische Absichten, so trat bei dem zweiten Fall neben dem künstlerischen Interesse das commercielle in den Vordergrund. Im Juli 1607 war Rubens in der Begleitung seines Gönners, des Herzogs von Mantua, nach Genua gekommen, und dort machte die Pracht der älteren und neueren Paläste einen solchen Eindruck auf ihn, dafs er eine grofse Anzahl von Façadenzeichnungen und Grundrissen sammelte, welche er im Jahre 1622 in Kupferstichen zur Förderung der heimischen Baukunst herausgab. Noch ein anderer Umstand läfst vermuthen, dafs sich Rubens in Italien bereits mit Illustrationen beschäftigt hat, die für Reproduction durch den Kupferstich berechnet waren. Im Jahre 1606 befand sich P. P. Rubens mit seinem Bruder Philipp, dem Rechtsgelehrten und Alterthumsforscher, in Rom, wie sich aus einer Urkunde vom August jenes Jahres ergibt. Philipp Rubens arbeitete damals an seinem archäologischen Sammelwerke „Electorum Libri II", welches im Jahre 1608 bei Jan Moretus zu Antwerpen erschien. Da der Verfasser die Druckerlaubnifs bereits am 15. November 1607 erhielt, ist mit voller Sicherheit anzunehmen, dafs die sechs Stiche, welche das Werk zieren, noch früher entstanden sind, und da dieselben antike Statuen, Reliefs und Münzen — darunter die Flora Farnese, den Titus im Braccio nuovo des Vatican, ein Relief vom Concordiatempel — darstellen, läfst sich die Vermuthung nicht abweisen, dafs Petrus Paulus Rubens selbst die Zeichnungen zu den von Cornelius Galle ausgeführten Stichen geliefert hat, welche übrigens den modernen Ansprüchen an eine getreue Wiedergabe antiker Denkmäler keineswegs genügen.



Flora Farnese.
Aus „Phil. Rubeni Electorum Libri II"

Wenn wir oben die Vermuthung geäufsert haben, dafs Rubens die von Peter van Veen erfundene Methode vielleicht selbst hatte anwenden wollen, so kommen wir damit zu der Frage, ob Rubens persönlich in Kupfer gestochen oder wenigstens radirt hat. Diese Frage ist bis jetzt allgemein bejaht



Titus im Braccio nuovo des Vatican
Aus „Phil. Rubeni Electorum Libri II“.

worden, und man hat ſogar eine ganze Liſte von Kupferſtichen und Radirungen aufgeſtellt, welche von Rubens ausgeführt ſein ſollen. Man findet darunter einen heiligen Franciscus, der die Wundenmale empfängt, eine heilige Katharina, auf den Wolken ſchwebend, eine ſich die Haare raufende Magdalena, einen Hirten und eine Hirtin in einer Landſchaft, die ſich bei der Hand faſſen, ferner einen Knaben, der ein Licht an einer brennenden Kerze anzünden will, welche von einer Alten getragen wird, ſechs Blätter zur Geſchichte des verlorenen Sohnes, eine von vorn geſehene Büſte Seneca's u. a. m. Neuere Forſcher, wie Dupleſſis und Hymans, wollen nur für zwei von dieſen Blättern die Möglichkeit, daſs Rubens ſie mit eigener Hand ausgeführt, gelten laſſen, für die heilige Katharina und für den Seneca. Doch trägt das erſtere Blatt, welches im erſten Zuſtande ohne Inſchrift iſt, im zweiten die Bezeichnung: *P. P. Rubens fecit,* was an ſich nicht mit Nothwendigkeit ergibt, daſs Rubens dies Blatt ſelbſt radirt hat. Nach gewöhnlichem Sprachgebrauche beſagt das „*fecit*“ hinter dem Künſtlernamen nur, daſs der betreffende Künſtler die Vorlage, das Gemälde oder die Zeichnung geliefert, nach welcher der Stecher gearbeitet hat. Noch zweifelhafter ſteht es mit der Seneca-Büſte, welche auf Abzügen von der vollendeten Platte den Namen des Lucas Vorſterman als des Stechers nennt. Es iſt kein triftiger Grund zu der Annahme vorhanden, daſs die Platte von Rubens begonnen und nachträglich von Vorſterman vollendet worden iſt. Denn das einzige bis jetzt aufgefundene Exemplar des erſten Zuſtandes im British Muſeum, welches keine Unterſchrift trägt, zeigt bereits in der ſicheren Modellirung, in der Behandlung der Kreuzſchraffirungen die Hand eines berufsmäſsigen Stechers, ſodaſs die Radirung von vorneherein als das Eigenthum Vorſterman's anzuſehen iſt. Sie hat trotzdem kein geringeres Intereſſe für uns, einerſeits, weil wir wiſſen, daſs Vorſterman unter den Augen

und unter der beständigen Controle von Rubens arbeitete, andererseits weil sich das antike Original der dargestellten Seneca-Büste bis zum Jahre 1627, wo er seine antiken Sculpturen an den Herzog von Buckingham verkaufte, in Rubens' Besitze befand. Im October 1619 bat sich der französische Parlamentsrath Nicolas Claude Fabri de Peiresc durch Vermittlung seines Freundes Gevaerts von Rubens ein Verzeichniss seiner Antiquitäten aus, und nachdem er dasselbe erhalten, schrieb er an Gevaerts zurück: „Ich möchte gern eine Reise nach den Niederlanden machen, um die Antiquitäten zu sehen, namentlich so schöne Köpfe wie den Cicero, den Seneca und den Chrysippus, von denen ich mir, wenn möglich, eine kleine Skizze auf Papier machen möchte, falls er es mir erlaubte." Daraufhin versprach ihm Rubens die Zeichnungen der gewünschten Köpfe, und aus einem weiteren Briefe des Peiresc an Gevaerts vom Februar 1622 lässt sich schliessen, dass Rubens selbst die Abbildungen nach Paris gebracht hat. Die Vermuthung liegt sehr nahe, dass sich darunter die von Vorsterman ausgeführte Radirung nach der Seneca-Büste befunden hat, welche Rubens für Peiresc hat anfertigen lassen. Wenn eine der Rubens zugeschriebenen Radirungen auf Grund ihrer Inschrift Anspruch auf Echtheit erheben kann, so wäre es nur jenes erwähnte Blatt mit dem Hirtenpaar, welches in einem Exemplar des Amsterdamer Museums die Inschrift „P. P. RVBBENS. F.", in einem Exemplar des Dresdener Cabinets sogar die Bezeichnung „P. P. RVBBENS · FECIT · AQVA · FORTI" trägt. Hymans glaubt aus dem Umstande, dass der Name des Meisters mit einem doppelten B geschrieben, einen Verdacht gegen die Echtheit aller so bezeichneten Blätter begründen zu dürfen. Dies ist jedoch ein Irrthum, da die Schreibweise Rubbens nach vlämischer Aussprache von dem Meister nicht selten angewendet wurde und auch auf unzweifelhaften Zeichnungen von ihm — in Berlin und Wien — in seiner eigenen, bekannten Handschrift sowie in vlämischen und holländischen Urkunden vorkommt. Wenn nicht ganz andere Gründe gegen die Echtheit der Bezeichnung auf dem Dresdener Exemplar sprechen, so würden wir in diesem Blatt in der That eine eigenhändige Nadelarbeit des Meisters anzuerkennen haben.

Wie sich aber auch das endgiltige Resultat dieser Untersuchung stellen mag, so wird im besten Falle nicht mehr dabei herauskommen, als dass Rubens gelegentlich zur Nadel gegriffen hat, um einen Gedanken, wie etwa jenes Hirtenpaar, das sonst in seinen Werken als Ölbild, Skizze oder Zeichnung nicht vorkommt, festzuhalten, dass es ihm aber nicht in den Sinn gekommen ist, Kupferstiche und Radirungen zum Zwecke der Vervielfältigung und des kaufmännischen Vertriebs anzufertigen. Wir müssen sein Verhältniss zum Kupferstich seiner Zeit dahin feststellen, dass er eine grosse Zahl von Zeichnungen für die Buchillustration und Buchausstattung lieferte, die von Kupferstechern vervielfältigt wurden, dass er selbst Kupferstecher in seinen Dienst nahm und dauernd beschäftigte, um aus der Reproduction seiner Gemälde und Zeichnungen Ruhm und Rente zu ziehen, und dass er schliesslich ein förmliches Verlagsgeschäft im modernen Sinne begründete, dessen Betrieb er sich durch Privilegien der Staatsoberhäupter des eigenen Landes wie der angrenzenden Gebiete gegen unbefugte Nachbildungen seiner Erfindungen und der auf seine Kosten ausgeführten Stiche sichern zu lassen suchte. Ist dies die materielle Seite seiner Beziehungen zum niederländischen Kupferstich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, so sind daneben die idealen Momente seiner Einwirkung auf die künstlerische Entwicklung desselben noch höher anzuschlagen, was wir im Einzelnen begründen werden. Anfangs auf holländische Stecher angewiesen, welche seine malerischen Gedanken in ihrer trockenen und mageren Formensprache nur karg zum Ausdrucke brachten, zog Rubens durch unablässige Unterweisung und persönliche Beihilfe eine Generation von Stechern heran, welche schliesslich in ihrer Formengebung willig das Gepräge seines Genius annahmen und ihre technischen Fähigkeiten bis zu jener Geschmeidigkeit ausdehnten, welche für Rubens' Malweise charakteristisch ist. Wenn wir daher von den „Rubensstechern" sprechen, verstehen wir darunter nicht bloss jene Künstler, welche nach

Vorlagen des Meiſters arbeiteten, ſondern die durch die maleriſche Kraft ſeines Stils zu einem höheren künſtleriſchen Aufſchwunge getrieben wurden und die durch den Einfluſs von Rubens erworbene Technik einer ſpäteren Generation vererbten, welche noch bis über die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts hinaus im Rubensſtil fortarbeitete. Dieſe Einwirkung des Antwerpener Meiſters erſtreckte ſich aber nicht bloſs auf ſeine engeren Landsleute, ſondern auch auf Holland, Frankreich und Deutſchland, wo J. J. Preisler noch in den Dreiſsiger-Jahren des achtzehnten Jahrhunderts Rubens'ſche Compoſitionen mit der maleriſchen Breite der Rubensſtecher in Kupfer ſtach

Bei Rubens' beſtändigem Verkehr mit den reproducirenden Künſtlern ergab es ſich von ſelbſt, daſs er mit Nadel und Grabſtichel ihre Arbeiten überging und berichtigte, wo er eine beabſichtigte Wirkung nicht erreicht ſah. Es gibt Probedrucke von Stichen und Radirungen, welche deutlich die Correctur eines überlegenen Künſtlers, der kein anderer als Rubens geweſen ſein kann, aufweiſen, und daſs Letzterer wirklich eine derartige techniſche Fertigkeit beſaſs, wird uns einerſeits durch eine Äuſserung von Rubens ſelbſt in einem Briefe an Peiresc vom 31. Mai 1635, in welchem er ſagt, daſs er immer gewohnt ſei, die Platten ſeiner Stecher ein, auch mehrere Male zu retouchiren, andererſeits durch das Hauptbuch der Buchdruckerei Plantin-Moretus bezeugt, in welchem ſich neben zahlreichen anderen auf Rubens bezüglichen Mittheilungen von beſonderem Werthe ein Vermerk findet, daſs der Meiſter für die Retouchirung gewiſſer Kupferſtiche zu einer Seneca-Ausgabe des Lipſius, einem Miſſale u. a. 36 Gulden erhalten hat.[1] Dieſe Stelle kann nicht anders verſtanden werden, als daſs Rubens die Platten überarbeitet hat, um ſie mit einigen neu angefertigten in Einklang zu bringen. Damit kommen wir auf das Zuſammenwirken von Rubens mit Balthaſar Moretus, dem Leiter der groſsen Antwerpener Druckerei, welcher ebenfalls einen bedeutungsvollen Einfluſs auf die Entwicklung und das Gedeihen des niederländiſchen Kupferſtiches geübt hat.

Pet. Paul Rubens pinxit L. ANNÆVS SENECA Luc. Vorſterman ſculpſit.

[1] Max Rooſes, Petrus-Paulus Rubens en Balthasar Moretus. Eene Bijdrage tot de Geschiedenis der Kunſt, Antwerpen 1884. Man vergleiche auch desſelben Catalogue du Musée Plantin-Moretus, Antwerpen 1881.

II.

RUBENS UND BALTHASAR MORETUS.

Balthafar Moretus war der Enkel des Chriftoph Plantin, des Begründers der Druckerei. Er war im Jahre 1574 geboren worden, alfo nur drei Jahre jünger als Rubens, mit welchem ihn von Jugend auf bis zum Tode des letzteren die innigfte Freundfchaft verband. In einem Briefe, welchen Moretus im Jahre 1600 an Philipp Rubens nach Rom fchrieb, erinnert er daran, dafs er mit deffen Bruder, Petrus Paulus, zufammen die Schule befucht und ihn liebgewonnen hätte. Da es nun feftfteht, dafs Moretus den Unterricht eines weltlichen Lehrers, Namens Rumoldus Verdonck, genoffen, der eine Lateinfchule am Liebfrauenkirchhof zu Antwerpen leitete, wird dadurch die Überlieferung, dafs Rubens feine Bildung im Jefuitencollegium genoffen, hinfällig. Von 1592 bis 1594 fetzte Moretus feine Studien bei Juftus Lipfius, einem guten Freunde des Haufes Plantin-Moretus, in Löwen fort und kehrte dann nach Antwerpen zurück, wo er 1598 in das Gefchäft feines Vaters eintrat und dafelbft vornehmlich den lateinifchen Briefwechfel mit der gelehrten Kundfchaft der Druckerei führte. Von 1610, wo fein Vater ftarb, bis zu feinem im Jahre 1641 erfolgten Tode war er die Seele des ausgedehnten Gefchäftsbetriebes, und ihm gebührt unftreitig der Ruhm, die Druckerei Plantin-Moretus zum Mittelpunkte aller geiftigen Beftrebungen jener Zeit gemacht und zu höchfter Blüthe entwickelt zu haben. Nicht genug, dafs er die hervorragendften Gelehrten feiner Zeit zur Mitarbeiterfchaft an feinem Verlag heranzog und ihre Werke in den Handel brachte, fo war auch eine feiner Hauptforgen auf eine künftlerifche Ausftattung feiner Verlagswerke gerichtet. Er war ebenfofehr ein Freund der Wiffenfchaften wie der Künfte und fchmückte feine Arbeits- und Wohnräume mit Gemälden von Rubens' Hand, die fich noch zum gröfsten Theile erhalten haben. Nicht minder ausgedehnt war Rubens' Betheiligung an der Illuftration von Büchern, worüber uns die noch vorhandenen Rechnungen genaue Auffchlüffe geben, die fich auch auf die Arbeit der Stecher beziehen. Roofes nimmt als ficher an, dafs Rubens felbft die Illuftrationen zu dem oben erwähnten Werke feines Bruders, welches aus der Druckerei Plantin-Moretus hervorging, in Italien gezeichnet habe, und datirt von diefem Zeitpunkte an die gefchäftlichen Beziehungen zwifchen dem Maler und dem Buchdrucker, welche bis zum Tode des erfteren ununterbrochen andauerten. Rubens war der „gewöhnliche Zeichner der verzierten Titelblätter, welche Moretus an den Kopf feiner hervorragendften Ausgaben drucken liefs". Rubens betrachtete diefe Arbeiten keineswegs als ein beiläufiges Nebenwerk, fondern er widmete ihrer Erfindung, ihrer Ausftaffirung mit Sinnbildern und Allegorien im Gefchmacke der Zeit grofse Sorgfalt. Er fah es gern, dafs man ihm bei der Ausführung der Entwürfe Zeit liefs, damit er fie möglichft finn- und beziehungsreich geftalten konnte. Am liebften zeichnete er diefe Blätter an Sonn- und Feiertagen, weil die Befchäftigung mit denfelben für ihn eine geiftige Erholung und zugleich ein geiftiger Genufs war. „Rubens pflegt, fo fchrieb Moretus im Jahre 1630 an einen feiner Autoren, von mir fechs Monate vorher benachrichtigt zu werden, damit er einen Titel ausdenken und in vollfter Mufse und faft nur an Feiertagen ausführen kann. Werktage verwendet er nämlich nicht auf folche Arbeiten, denn er würde hundert Gulden für eine einzige Zeichnung verlangen", wodurch die alte Überlieferung beftätigt wird, dafs fich Rubens für eine Tagesarbeit hundert Gulden bezahlen liefs. Er zeichnete die Entwürfe, welche zum gröfsten Theile nebft den danach ausgeführten Kupferplatten

noch in dem aus der alten Druckerei entſtandenen Muſeum Plantin-Moretus vorhanden ſind,[1] mit der Feder auf Papier unter Zuhilfenahme von chineſiſcher Tuſche oder mit dieſer letzteren und weiſser Deckfarbe. Selten kam es vor, daſs er die Vorlagen für die Stecher grau in grau auf Holz malte. Meiſt ſchrieb er ſelbſt die Erklärungen der verſchiedenen Embleme und Allegorien dazu, wenn ihm nicht die Motive von den Schriftſtellern oder von dem Verleger angegeben worden waren. Zu dieſen Titelblättern kamen ferner noch Porträts, Vignetten, Buchdruckerzeichen und dergleichen mehr. Bis zum Jahre 1637 etwa führte Rubens alle dieſe Zeichnungen ganz eigenhändig aus, wobei er freilich bisweilen den Stechern die feinere Detailbehandlung überlieſs, was er um ſo eher wagen konnte, als er ſich gewiſſe Retouchen und eine beſtändige Controle vorbehielt. Seit 1637 gab er nur die Ideen, vielleicht auch eine Andeutung der Compoſitionen an. Die Ausführung beſorgte ſein Schüler und Gehilfe Erasmus Quellinus, der auch das Honorar dafür erhielt. Wie wir aus den Geſchäftsbüchern der Druckerei erſehen, wurden die von Rubens gezeichneten Titelblätter je nach ihrer Gröſse mit 5 – 20 Gulden berechnet. Rubens lieſs ſich das Honorar jedoch nicht auszahlen, ſondern er verrechnete es gegen Bücher des Moretus'ſchen Verlages oder gegen die Werke fremder Verleger, die ihm Moretus beſchaffte, oder gegen Einbände. Einmal machte Rubens mit ſeinem Freunde ein auſsergewöhnliches Handelsgeſchäft. Er war in den Beſitz von 328 Exemplaren einer im Jahre 1617 zu Antwerpen erſchienenen Ausgabe der Werke des Stechers Hubert Goltzius nebſt den dazu gehörigen Kupferplatten gelangt und verkaufte dieſelben an Moretus für 4920 Gulden baar und für 1000 Gulden, die in Büchern gezahlt werden ſollten.



ANTVERPIÆ, EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI. M. DC. XXXVII.

Auſser den Geſchäftsbüchern gibt die Correſpondenz von Moretus mit Gelehrten und Schriftſtellern intereſſante Aufſchlüſſe über Rubens und ſeine Thätigkeit für den Verleger. Es fehlt dabei natürlich nicht an Meinungsverſchiedenheiten, und einmal beklagte ſich ein geiſtlicher Autor, der Pater Balthaſar Corderius, daſs auf dem von Rubens gezeichneten Titelblatte ſeines Werkes „Catena sexaginta quinque graecorum patrum in S. Lucam“, welches 1628 erſchien, die Geſtalt der Wahrheit zu nackt dargeſtellt ſei. Moretus erwiderte, daſs die Blätter bereits gedruckt ſeien, daſs Rubens aber gemeint

[1] Von fünfunddreiſsig dieſer Kupferplatten hat Max Rooſes neue Abdrücke unter dem Titel „Titres et portraits d'après P. P. Rubens pour l'imprimerie Plantinienne“ (Antwerpen 1877) herausgegeben, von denen wir einige reproduciren.

habe, die Wahrheit fei genügend bekleidet. Aus diefer Correfpondenz entnehmen wir auch die werthvolle Mittheilung, dafs Rubens in erfter Linie feine Zeichnungen von *Cornelius Galle* geftochen zu fehen wünfchte. Die Familie Galle ftand faft ein ganzes Jahrhundert mit der Druckerei Plantin-Moretus in enger Gefchäftsverbindung. Ihre Mitglieder waren theils Kupferftecher, theils Kupferdrucker. Von 1600 bis 1693 druckte fie alle Platten, welche der Verlag brauchte, und von 1600 bis 1642 wurden in ihrer Werkftatt auch die meiften Platten geftochen. Auch abgefehen von feiner Thätigkeit für Moretus befchäftigte Rubens die Galle's, wenn er für eigene Rechnung feine Gemälde durch Stiche vervielfältigen liefs.

1. DIE FAMILIE GALLE.

Philipp Galle, das Haupt der Familie, war aus Haarlem eingewandert, wo er 1537 geboren worden war. Er hatte dort den Kupferftich bei *D. V. Coornhert* gelernt, der befonders nach Martin Heemskerk ftach. Im Jahre 1570, alfo zu einer Zeit, als er bereits feinen Stil gebildet hatte, wurde er in die Lucas-Gilde zu Antwerpen aufgenommen und ein Jahr darauf erhielt er das Bürgerrecht. Noch in Haarlem fcheint Galle auch mit *Heinrich Goltzius* in Berührung gekommen zu fein, der freilich erft zwölf Jahre alt war, als Galle feine Vaterftadt verliefs. Es heifst fogar, dafs Goltzius, nachdem er die Lehre von Coornhert durchgemacht, noch bei Philipp Galle gearbeitet haben foll, was bei der Frühreife des Goltzius nicht unwahrfcheinlich ift. Jedenfalls waren beide in fpäteren Jahren durch innige Freundfchaft verbunden. Sie lieferten Platten für diefelben Werke, und Galle, der in Antwerpen auch eine Kupferdruckerei und einen Kupferftichhandel als Verleger betrieb, veröffentlichte mehrere Stiche von Goltzius. Die aufserordentlichen Fortfchritte, welche die kupferftecherifche Technik unter den Händen des Letzteren machte, namentlich in Bezug auf Modellirung, auf die reine Behandlung der gefchickt angeordneten Strichlagen und auf die Durchfichtigkeit der Schatten, verfehlten nicht, eine mafsgebende und nachhaltige Wirkung auf die Antwerpener Stecher auszuüben. *Jakob de Gheyn* und *Peter de Jode* der Ältere lernte bei Goltzius in Haarlem, und andere, namentlich *Cornelius Galle,* bildeten fich nach feinen Stichen und eigneten fich dadurch eine gröfsere Virtuofität der Technik an, die es fpäter möglich machte, dafs Rubens fie mit der Erreichung coloriftifcher Wirkungen betrauen konnte. Philipp Galle, der 1612 ftarb, erfuhr nicht mehr den Einflufs von Rubens, defto mehr aber fein Sohn *Cornelius Galle,* welcher 1576 zu Antwerpen geboren worden war. Er genofs den Unterricht feines Vaters und war fchon mit zwanzig Jahren für den Verlag desfelben thätig. Sein Name erfcheint zum erften Male als Stecher auf zwei Blättern in einem von Philipp Galle 1603 zu Antwerpen herausgegebenen Buche mit dem Titel: „D. Catharinae fenenfis Virginis . . . vita ac miracula . . . formis aeneis expressa", welches das Leben und die Wunderthaten der heiligen Katharina von Siena auf 25 Blättern darftellt und von dem Herausgeber, dem fpäter auch mit Rubens befreundeten Dominikaner Michael Ophovius, dem Provinzial Pater Andreas Hegefius gewidmet ift. Der Name des Cornelius Galle erfcheint auf dem Titelblatte, welches das von Fruchtgehängen umrahmte Bildnifs der Heiligen zeigt, und auf einem zweiten Blatte, welches in figurenreicher Compofition die Aufnahme der Heiligen in den Himmel darftellt. Der Name des Urhebers der Zeichnungen ift nicht genannt, vielleicht mit gutem Grunde, da hier ein Plagiat vorliegt. Sie rühren nämlich von Francesco Vanni aus Siena (circa 1563 bis 1609) her und waren fchon früher in etwas anderer äufserer Geftalt und mit verändertem Titelblatte in Kupferftichen erfchienen. Diefes Titelblatt zeigt das auch von Galle geftochene Bildnifs der Katharina, aber noch umgeben von acht Geiftlichen, einem Papft, Bifchöfen, Äbten und Mönchen, welche fich als Schriftfteller um die Lebensgefchichte der Heiligen verdient gemacht haben. Auf acht folgenden Blättern find vierundzwanzig Scenen, immer zu dreien vereinigt, dargeftellt. Das Titelblatt trägt den Namen des Autors

(Franciscus Vannius Pictor Senensis invenit). Der des Kupferftechers fehlt auf dem mir bekannt gewordenen Exemplare. Man fchreibt die Ausführung jedoch Peter Jode dem älteren zu, und da als Drucker Cornelius Galle genannt ift, liegt die Vermuthung nahe, dafs Letzterer, nachdem die Platten in feinen Befitz gekommen, den Namen des Stechers entfernt hat. Die von ihm neu gefertigten Stiche der kleinen Ausgabe unterfcheiden fich in nichts von dem kupferftecherifchen Mittelgute, welches damals in Antwerpen zu Tage kam.

Wenn die Überlieferung richtig ift, dafs *Corn. Galle* mit feinem Bruder Theodor in Italien gewefen, fo müfste fein dortiger Aufenthalt in die Jahre 1604 bis 1606 fallen. Vielleicht hat er damals Blätter wie die Himmelfahrt Mariae nach dem Genuefen Bernardo Caftelli und Pallas, den Amor züchtigend, nach Agoftino Carracci geftochen. Die trockene Manier und die geringe farbige Wirkung charakterifiren diefe Blätter wenigftens als Jugendarbeiten. Obwohl Cornelius Galle erft 1610 als Freimeifter in die Lucas-Gilde trat, vermuthlich weil er bis dahin für Rechnung und im Dienfte feines Vaters gearbeitet hatte, mufs feine Rückkehr, wenn er wirklich in Italien gewefen, fchon erheblich früher erfolgt fein. Roofes gibt 1604 als Jahr feiner Rückkehr an. Darnach wäre fein Aufenthalt in Italien nur von kurzer Dauer gewefen. Die erfte gröfsere Arbeit, welche Cornelius Galle nach feiner Rückkehr, fpäteftens im Jahre 1607, ausführte, waren jene Stiche zu dem antiquarifchen Werke des Philipp Rubens, zu denen Peter Paul aller Wahrfcheinlichkeit nach die Zeichnungen geliefert hatte. Auch die nächfte datirte Arbeit des Cornelius Galle fteht mit beiden Brüdern in Zufammenhang. Philipp Rubens war im Jahre 1611 geftorben, und die zu feinem Gedächtnifs verfertigten Gedichte und Nachreden feiner Freunde erfchienen im Jahre 1615 zufammen mit einem anderen Werke unter dem Titel „Amicorum in Philippum Rubenium pietas". Dazu hatte fein Bruder das Bruftbild des Verftorbenen büftenartig in einer halbrunden Nifche gezeichnet, welches Cornelius Galle für 33 Gulden in Kupfer ftach.

In die Zwifchenzeit fallen zwei umfangreiche Arbeiten von Rubens für die Moretus'fche Druckerei, bei welchen Cornelius' Bruder, *Philipp Galle*, der ausführende Theil war. Philipp, 1571 geboren, hatte denfelben Bildungsgang durchgemacht wie fein Bruder. Auch er foll in Italien gewefen fein und fich dort nach italienifchen Meiftern gebildet haben. Die älteren Quellen citiren von Philipp Galle meift nur Stiche nach ihnen und ihren vlämifchen Nachahmern. Doch hat er auch viel nach Rubens geftochen, wie fich aus den Publicationen und den Rechnungen der Moretus'fchen Buchdruckerei ergibt. Er hatte Balthafar's Schwefter geheiratet und wurde fchon aus diefem Grunde von feinem Schwager ftark befchäftigt, um fo mehr, als er nach des Vaters Tode die Kupferdruckerei betrieb. Diefes Gefchäft war fo lucrativ, dafs die Galle's um 1610 durchfchnittlich 1900 Gulden jährlich und um 1630 etwa 2500 Gulden jährlich von der Firma Moretus ausgezahlt erhielten. Diefelbe hatte im Jahre 1606 ein Miffale herausgegeben, von welchem eine neue Ausgabe erfcheinen follte. Da die alten Illuftrationen, vier grofse Darftellungen und vier Blattumrahmungen mit Figuren und Gruppen, nicht mehr den künftlerifchen Anfprüchen des Verlegers genügten, nahm er in die neue Ausgabe nur zwei Bilder, die Verkündigung Mariæ und die Kreuzigung nebft zwei Umrahmungen, hinüber, liefs aber die Platten durch Rubens retouchiren.[1] Dazu zeichnete Rubens zwei neue grofse Blätter, die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Chrifti nebft zwei Umrahmungen, welche fich auf die von ihm entworfene Anbetung und die Verkündigung des älteren Illuftrators beziehen. Theodor Galle hat diefe Zeichnungen, welche noch den Einflufs von Rubens' italienifchen Studien zeigen, in Kupfer geftochen und zwar ebenfalls unter Beihilfe des Malers, wie zwei von letzterem retouchirte Probedrucke im Parifer Kupferftich-

[1] Das ergibt fich aus Moretus' Hauptbuche, in welchem es heifst: Herr Pietro Pauolo Rubens hat zu erhalten dafür, dafs er die Figuren zum Aguilonius, Lipfius, Seneca und vier zum Miffale retouchirt hat, find ihm gut gefchrieben . . . , . 36 Gulden. Rubens erhielt dafür das Werk: Antiquitates romanae von Boiffardus.

cabinet beweifen. Beide Platten wurden zum zweiten Male in einem Breviere verwendet, welches 1614 von Moretus gedruckt und von Rubens noch mit weiteren Illuftrationen verfehen wurde. Er zeichnete zunächft ein Titelblatt, zu welchem Moretus felbft den erften Entwurf geliefert hatte, von dem der Maler nur in einigen Nebenfachen abwich. Das Blatt zeigt eine Perfonification der katholifchen Kirche mit der päpftlichen Krone auf dem Haupte, welches von den Strahlen des heiligen Geiftes umgeben ift. Sie hält in der einen Hand das päpftliche Scepter, in der anderen ein geöffnetes Buch. Zwei Engel umfchweben fie, und unten ftehen links der heilige Petrus, rechts der heilige Paulus, zwifchen denen das Wappen des Papftes Urban VIII. und Mufikinftrumente, Harfe, Orgel, Pofaune und Cither als Symbole des Königs David und der heiligen Cäcilia, angebracht find. Aufserdem zeichnete Rubens für das Brevier die Verkündigung Mariæ, die Geburt Chrifti, die Reue Davids, die Ausgiefsung des heiligen Geiftes, die Himmelfahrt Mariæ, Allerheiligen, das Abendmahl, die Auferftehung Chrifti, Chriftus zwifchen den Schächern und den todten Heiland am Kreuz, wofür er 132 Gulden erhielt. Dazu



Aus „Fr. Aguiloni Opticorum libri sex".

kamen noch zehn Blatteinfaffungen mit Darftellungen aus dem Neuen Teftament. Theodor Galle erhielt feine Stiche mit 65 bis 75 Gulden für das Blatt bezahlt. Obwohl die Zeichnungen gerade nicht zu Rubens' beften Schöpfungen diefer Art gehören und auch Theodor Galle als Stecher bei weitem nicht mit feinem Bruder wetteifern konnte, entfprachen die Blätter doch dem Gefchmack des Publikums. Denn der „buchhändlerifche Erfolg" des Breviers, wie man fich heute ausdrücken würde, war ein fehr grofser. Im Jahre 1615 ftach Theodor Galle diefelben Compofitionen in halber Gröfse für ein Brevier in Quart und ein zweites in Octavformat. Im Jahre 1628 wurde auf dem Titelblatte das Wappen Urban's VIII. durch dasjenige Gregor's XV. erfetzt, wofür Theodor Galle drei Gulden erhielt. Um diefe Zeit müffen die Platten der grofsen Ausgabe fchon fehr ftark abgenutzt gewefen fein, da Cornelius Galle 1631 die Zeichnungen noch einmal in urfprünglicher Gröfse in Kupfer ftach, für welche Leiftung er einfchliefslich der von ihm gelieferten Kupferplatten 780 Gulden erhielt. Vorher hatten die Zeichnungen noch eine andere Verwendung gefunden. In der Zeit von 1626 bis 1631 fchnitt Chriftoph Jegher eine

Reihe der Rubens'ſchen Compoſitionen in Holz. Die Schnitte wurden ebenfalls für verſchiedene Ausgaben von Brevieren und Meſsbüchern benutzt, um ältere Darſtellungen zu erſetzen. Bei einer ſo ſtarken Abnutzung der Platten iſt es natürlich, daſs zahlreiche ſchlechte Abdrücke in den Sammlungen und im Handel vorkommen, die von den Fähigkeiten des Zeichners wie des Stechers keinen hohen Begriff geben.

Noch an einem dritten Werke, das ein Jahr vor dem Breviere erſchien, arbeiteten Rubens und Theodor Galle zuſammen, an den „Opticorum libri sex“, den ſechs Büchern über die Optik von dem Rector des Antwerpener Jeſuitencollegiums François d'Aiguillon (Franciscus Aguilonius). Auſser zahlreichen Holzſchnitten enthält das Buch acht Kupferſtiche, ein Titelblatt mit dem Lehrer der Optik, welcher auf eine Pyramide deutet, und den Figuren des Mercur und der Minerva, welche das Geſims der die Einfaſſung bildenden Niſche tragen, ein Blatt mit verſchiedenen Darſtellungen des Auges und ſechs Vignetten, welche an die Spitze der einzelnen Bücher geſtellt ſind. Zwei davon geben wir in heliographiſcher Reproduction. Dieſe Zeichnungen ſind von äuſserſt geiſtreicher Erfindung. Um den



Aus „Fr. Aguilonu Opticorum libri sex“.

Forſcher und Lehrer der Optik gruppiren ſich immer geflügelte Genien, welche ihn bei der Arbeit unterſtützen, ſeinem Blicke die Richtung geben oder ihm die nöthigen Inſtrumente herbeitragen. Theodor Galle, welcher ſeine Arbeit mit 180 Gulden bezahlt erhielt, hat die Stiche mit groſser Sorgfalt ausgeführt und in der Formenbehandlung der nackten Kinder Zartheit mit Anmuth verbunden. Trotzdem war es die letzte gröſsere Arbeit, welche Theodor Galle nach Rubens ausführte. Ob letzterem die Fähigkeiten des Stechers bei ſeinen beſtändig wachſenden Anſprüchen und ſeinen immer energiſcher auf coloriſtiſche Wirkung gerichteten Beſtrebungen nicht mehr genügten, oder ob ſich Theodor Galle allmälig von dem Kupferſtich zurückzog, um ſich mehr dem Druck und dem Vertrieb ſeiner Blätter zu widmen, wiſſen wir nicht. Doch iſt das letztere wahrſcheinlich, da er ſeine Werkſtatt von Jahr zu Jahr vergröſserte und überdies auch in ſpäteren Jahren gelegentlich noch ein Titelblatt nach einer Rubens'ſchen Zeichnung ſtach. Dies war zum Beiſpiel der Fall mit dem Titel zu „De contemplatione divina libri sex auctore R. P. F. Thoma a Jesu“ (1620) und zu „Auguſtini Mascardi Sylvarum libri IV.“ (1622).

Bei einigen anderen Blättern ift feine Urheberfchaft zweifelhaft, da fie weder durch feine Namensunterfchrift gefichert ift, noch aus den Rechnungen unzweideutig hervorgeht. Es gibt Titelblätter, die keinen Stechernamen tragen, aber an Theodor Galle bezahlt worden find. Es find wahrfcheinlich Arbeiten der Werkftatt, die unter Galle's Auffìcht von Gehilfen ausgeführt wurden, welche noch keinen Anfpruch auf Nennung ihres Namens erheben konnten.

Theodor Galle ftarb zu Ende des Jahres 1653. Die von ihm herrührenden felbftändigen Blätter von Bedeutung find zumeift Nachbildungen von Werken italienifcher Manieriften, die er in ebenfo flüchtiger Manier interpretirte. Schon frühzeitig wurde fein Stern durch feinen jüngeren Bruder Cornelius verdunkelt, der auch im Jahre 1614 dazu berufen wurde, drei Platten für eine neue Seneca-Ausgabe des im Jahre 1606 verftorbenen Juftus Lipfius nach den Zeichnungen von Rubens anzufertigen. Die im Jahre 1605 erfchienene erfte Ausgabe des römifchen Philofophen hatte bereits ein von Theodor Galle geftochenes Titelblatt gehabt, in welchem fich jedoch ein unrichtiges Bildnifs Seneca's befand. Zunächft wurde diefes Titelblatt nach jener fchon erwähnten antiken Marmorbüfte berichtigt, welche Rubens aus Italien mitgebracht hatte, und auch fonft noch verbeffert und aufgeftochen. Dazu kamen noch drei neue Blätter, welche Cornelius Galle ftach, zunächft das Bildnifs Seneca's im Grofsen nach der antiken Büfte und die Nachbildung einer antiken Marmorfigur, welche, fragmentirt aufgefunden, zu einem fterbenden Seneca in der Badewanne ergänzt worden war.[1] Auch die diefem Stiche zu Grunde liegende Zeichnung hatte Rubens aus Rom mitgebracht, was Balthafar Moretus in der Vorrede zu der Seneca-Ausgabe von 1615 ausdrücklich mit den Worten bezeugt: „Da Petrus Paulus Rubens, der Apelles unferes Zeitalters, einen fehr reichen Schatz von Antiquitäten aus Rom nach Antwerpen mitgebracht, hat er unter anderen Koftbarkeiten des Alterthums auch das Bildnifs des ausgezeichneten Philofophen nicht vergeffen." Das dritte von Cornelius Galle geftochene Blatt ift das Porträt von Juftus Lipfius felbft, welches Rubens, wie Moretus verfichert, „nicht nur nach feinem eigenen Urtheil, fondern auch nach demjenigen vieler Verehrer von Lipfius ebenfo treu als elegant gezeichnet hatte." Galle erhielt für diefe Arbeiten die anfehnliche Summe von 157 Gulden. Abgefehen davon, dafs, wie oben erwähnt, Rubens' eigenes Zeugnifs über die Tüchtigkeit des *Cornelius Galle* vorliegt, fprechen noch andere Beweife dafür, dafs Rubens grofse Stücke auf ihn hielt. Er war der erfte Stecher, der aufserhalb der Thätigkeit für den Buchhandel, die ja auch von Moretus als dem Befteller und dem Schwager des Theodor Galle beeinflufst war, nach Rubens und in feinem Auftrage Stiche von beträchtlichem Umfange anfertigte. Derjenige, welcher hier zuerft in Betracht kommt, ift zwar nicht datirt. Aber es fprechen äufsere und innere Gründe dafür, dafs er bald nach Rubens' Rückkehr aus Italien entftanden ift. Er ift bei den Sammlern zum Unterfchiede von einem übrigens eine andere Compofition wiedergebenden Stiche von *Alexander Voet* unter dem Namen „Die grofse Judith" bekannt (550 Millimeter hoch, 376 Millimeter breit) und trägt folgende Widmung des Meifters: „Cl viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum P. P. Rubenius promissi jam olim Veronae a se facti memor Dat Dicat."[2] Diefe Widmung ift für die Gefchichte der Stiche nach

[1] Die antike Figur des vermeintlichen Seneca im Bade war zur Zeit, wo Rubens fie in Rom zeichnete, im Befitze des Cardinals Borghefe und ift fpäter mit den Antiken der Villa Borghefe nach Paris in den Louvre gekommen. Diefe Zeichnung legte Rubens auch dem in der Münchener Pinakothek befindlichen Gemälde des von vier Perfonen umgebenen fterbenden Seneca zu Grunde, welches er bald nach feiner Rückkehr aus Italien ausgeführt hat. Die Marmorbüfte des Seneca kommt aufser auf der oben erwähnten, dem Rubens felbft zugefchriebenen Radirung auch auf dem Bilde der fogenannten „Vier Philofophen" im Palazzo Pitti zu Florenz vor, die in Wirklichkeit Juftus Lipfius, Hugo Grotius, Philipp Rubens und fein Bruder Peter Paul find. Diefes Bild fcheint Rubens noch in Italien gemalt zu haben.

[2] „Dem hochanfehnlichen Manne Herrn Johannes Woverius widmet P. P. Rubens diefes glückverheifsende Blatt und zugleich das erfte durch Kupferdruck wiedergegebene feiner Werke, in Erinnerung an das einft zu Verona gegebene Verfprechen." Jan van den Wouwer war Finanzcommiffär und im Jahre 1633 einer der Unterhändler des Waffenftillftandes mit Holland. S. Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens, Brüffel 1879. S. 38.



GROSSE MADONNA IN DER PORTALNISCHE.

VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST IN WIEN.

Rubens'fchen Gemälden von grofser Bedeutung. Sie ftellt zunächft feft, dafs die „grofse Judith" das erfte feiner Gemälde ift, welches Rubens in Kupfer ftechen liefs, und dafs er das Verfprechen, das Bild ftechen zu laffen, bereits in Italien, in Verona, gegeben hat. Wenn man aus der Widmung noch weitere Schlüffe ziehen darf, fo wäre es der, dafs Rubens das Bild auch während eines Aufenthaltes in Verona gemalt hätte, womit eine Äufserung in einem Briefe von Rubens aus dem Jahre 1621 übereinftimmt, nach welcher er das Gemälde in feiner Jugend ausgeführt hätte. Es befand fich damals im Befitze des Königs von England, und Rubens erachtete das Jugendwerk feiner nicht mehr würdig. Man hat es bisher nicht wieder aufgefunden, aber aus dem Stiche ergibt fich, dafs es noch ganz unter italienifchem Einflufs, namentlich im Anfchlufs an Caravaggio, gemalt war. Zu jener Zeit, als Rubens es ftechen liefs, legte er jedoch noch grofsen Werth auf das Bild, was auch aus einem Probedrucke des Stiches im Parifer Cabinet erhellt, der Retouchen von der Hand des Meifters zeigt. Man hat demnach kein Recht, dem Stecher Trockenheit vorzuwerfen, da er in beftändigem Einvernehmen mit dem Maler und unter deffen Überwachung arbeitete. Die Stiche nach Rubens' Gemälden fpiegeln eben fo fehr das Wachsthum des Meifters wieder als die Bilder felbft. Cornelius Galle hat die ihm geftellte Aufgabe mit allen Mitteln gelöft, welche die kupferftecherifche Technik damals befafs. Die Härte der Umriffe war gewifs zum grofsen Theile durch die Vorlage bedingt. Aber es gelang ihm, durch Energie und, wo es nöthig war, durch Feinheit der Modellirung, die allein mit parallelen Strichlagen erzielt worden ift, die Gröfse des Ausdrucks, welche Rubens beabfichtigte, zu erreichen. Manches, namentlich die Kreuzfchraffirungen in den Schatten, erinnern noch an die alte Schule; aber mit der ungelenken Technik derfelben ift doch fchon eine malerifche Wirkung ermöglicht worden, die um jene Zeit vereinzelt dafteht. Um das Blatt richtig zu würdigen, darf man es auch nur nach dem erften Zuftande beurtheilen. Später ging die Platte in die Hände des Carolus Collaert über, welcher fie retouchiren liefs und dann fehr fchlechte Abdrücke von derfelben veranftaltete. Die Compofition hat etwas Brutales, und mit Recht hat man die Geberde der Judith, die mit verächtlicher Miene dem rücklings niedergeftürzten Holofernes den Kopf abfchneidet, „fchlächtermäfsig" genannt. Aber die vier Engel, welche, oben in der Luft fchwebend, das Werk protegiren, find von grofser Anmuth, echt Rubens'fche Kindergeftalten, wie er fie noch früher fchon auf dem Altarbilde in der Kirche Santa Maria in Vallicella zu Rom gefchaffen. Das eine der Bübchen, welches fich halb in den Falten des Zelthimmels verborgen hat, legt den Finger auf den Mund, um zu Schweigen und Vorficht zu mahnen.

Mehrere Jahre fpäter als die „Grofse Judith" ift ein „Ecce homo" entftanden, welcher dem Paul von Hamale zur Zeit, als er fchon Mitglied des Antwerpener Magiftrats war, alfo um 1615, gewidmet ift. Der Stich, deffen Vorbild nicht nachweisbar ift, trägt fo fehr ein italienifches Gepräge, dafs Mariette in feinem Abécédario der Stecher annahm, das Blatt fei von Cornelius Galle unmittelbar nach feiner Rückkehr aus Italien angefertigt worden. Doch fpricht die Widmung dagegen, und Hymans vermuthet, dafs Rubens in Compofition und Formengebung durch ein Gemälde gleichen Inhalts von Cigoli (jetzt im Palazzo Pitti zu Florenz) beeinflufst worden fei. Jedenfalls hat auch das ungünftige Vorbild auf den Stecher nachtheilig eingewirkt, deffen Technik fich im Allgemeinen fchon etwas reifer zeigt als bei der „Judith". Namentlich ift der nackte Körper des Heilands, an welchem fogar die Spuren der Geifselhiebe dargeftellt find, mit grofser Feinheit modellirt.

Doch werden diefe und alle übrigen von Cornelius Galle nach Rubens geftochenen Blätter in den Schatten geftellt durch die „grofse Madonna" in der Portalnifche, welche nicht nur den Höhepunkt von Galle's Können bezeichnet, fondern auch unter allen nach Rubens angefertigten Stichen feiner Schule eine angefehene Stellung einnimmt. Das 560 Millimeter hohe und 450 Millimeter breite Blatt, welches die „Judith" alfo noch an Gröfse übertrifft, trägt aufser der Bezeichnung: „P. Paulus Rubens

inuentor. Corn. Galle sculpsit cum privilegio", die Widmung: „Nobilissimo amplissimoque viro D. Nicolao Roccoxio equiti urbis Antverp. Cos. IX. de patria omniumque hominum genere meritissimo ac singulari bonarum artium Patrono hanc augustissimae coelorum Reginae effigiem cultori ejus eximio Hermannus de Meyt editor lub. mer. dedicab." Da Rockox im Jahre 1625 zum neunten Male Bürgermeifter wurde, worauf die Widmung hindeutet, ift für die Datirung des Blattes ein Anhaltspunkt gewonnen. Es ift zu einer Zeit entftanden, wo die Rubensftecher unter der Leitung des Meifters bereits die Fähigkeit erlangt hatten, die volle malerifche Wirkung feiner „mit Blut gemalten Bilder" zu erreichen. Vollendete Gewandtheit der Zeichnung und Modellirung, welche den ftatuarifchen Charakter der Madonna ebenfo fcharf hervorhebt wie fie die Engelsknaben, die das Bild der Gnadenmutter umkränzen, als lebende Wefen erfcheinen läfst, verbindet fich mit feinem Gefühl für die Abwägung der coloriftifchen Effecte. Das dem Stiche zu Grunde liegende Original ift nicht mehr nachweisbar. Es foll im Jahre 1760 auf einer Auction im Haag aufgetaucht, aber feitdem verfchollen fein. Der Typus der als Königin des Himmels mit Krone und Scepter dargeftellten Madonna, welche das fegnende Kind mit der Erdkugel in der Linken hält, weift noch auf die italienifche Zeit zurück, und es ift nicht unwahrfcheinlich, dafs hier eine fpätere Bearbeitung des für die Kirche Santa Maria in Vallicella zu Rom behandelten Motivs vorliegt. Die Madonna fteht in einer fteinernen Nifche, welche von einem von Säulen getragenen Portal umgeben ift. Von dem Giebel desfelben hängt auf der linken Seite eine mächtige Fruchtfchnur herab, und auf der entgegengefetzten Seite find zwei fchwebende Engel bemüht, das fchwere Gewinde zum Giebel emporzuheben.



Federzeichnung von Rubens zu dem nebenftehenden Titel der Gedichte Papft Urban's VIII.

Ungefähr derfelben Zeit mag der technifch auf gleicher Höhe ftehende Stich der vier Kirchenväter (ein Gemälde gleicher Compofition befindet fich im Mufeum zu Stockholm) angehören. Er ift von demfelben Verleger, welcher fich in der Unterfchrift jedoch — vermuthlich in Folge eines Irrthums beim Stechen — *Hermannus de Neyt* nennt, dem apoftolifchen Protonotarius und Canonicus Willem van Hamme, „pictoriae artis admiratori et amatori", gewidmet. Von anderen Einzelblättern, welche

Cornelius Galle nach Rubens geſtochen hat, ſind noch der „todte Heiland auf den Knieen der Madonna“ nach dem Gemälde für die Carmeliterkirche in Antwerpen, „Der heilige Joachim vom heiligen Geiſte erleuchtet“, die „Heilige Barbara“ und die „Heilige Katharina“, jede von einem Engel gekrönt, zwei Seitenſtücke, und eine Allegorie auf die Malerei zu nennen, welche als eine nackte Frau dargeſtellt iſt, die vor einer Staffelei Farben reibt, während zwei Genien zeichnend auf der Erde ſitzen. Die überaus zarte Modellirung dieſer Figürchen beſtimmt uns, eine der köſtlichſten mythologiſchen Compoſitionen, welche nach Rubens geſtochen ſind, „Venus mit drei Liebesgöttern in einer Landſchaft, die ſich durſtig an die Mutter herandrängen“, dem älteren Cornelius Galle zuzuſchreiben, nicht, wie es Leblanc und andere gethan haben, dem jüngeren. Auf dieſem Blatte hat ſich Galle's Technik bereits zu einer Meiſterſchaft entfaltet, die auch den feinſten Abſichten des Malers mit einer ſouveränen Geſchmeidigkeit folgt. Nirgends iſt mehr ein Ausgleiten oder ein ſchüchternes Taſten des Grabſtichels zu bemerken. Der Urheber dieſes Blattes weiſs, mit welchen Strichlagen er einen Arm, eine Schulter, eine Zehe zu modelliren hat, und greift niemals in ſeiner Methode fehl, die er ſicher beherrſcht. Mit groſser Zartheit ſchmiegt er ſich den weichſten Modellirungen der jugendlichen Körper an, und die Köpfe ſind ſo anmuthsvoll und ſo fein und geiſtreich belebt, daſs nichts von dem (nicht mehr nachweisbaren) Originale verloren gegangen ſein kann. Die eigenartigen Vorzüge Galle's, zu welchen auch die Durchſichtigkeit der Schatten gehört, haben ſich hier zur vollſten Reife entwickelt. Auch die Figur der Wahrheit auf dem im Jahre 1628 von Cornelius Galle geſtochenem Titelblatte zu dem von Balthaſar Corderius herausgegebenen Commentar zum Evangeliſten Lucas kann als eine weitere Unterſtützung unſerer Annahme herangezogen werden. Die nackte Geſtalt iſt in gleicher Weiſe wie die Venus modellirt, während die Behandlungsart des jüngeren Galle bei nackten Figuren viel ſchwammiger war. Letzterer verſäumte es auch nicht, ſeinen Arbeiten ein „iunior“ hinzuzufügen, während der Vater ſie mit dem Zuſatz „senior“ verſah, ſeitdem ſich die Wege beider getrennt hatten, was ungefähr um 1640 geſchah.



ANTVERPIÆ, EX OFFICINA PLANTINIANA
BALTHASARIS MORETI. M. DC. XXXIV.

In Blättern, welche Cornelius Galle nach anderen Meiſtern ſtach, iſt Rubens' Einfluſs ebenfalls wirkſam, ſo beſonders in einem Porträt des Carlo Borromeo nach Ph. Champagne, in „Philemon und Baucis“ nach Jan van Hoeck, einem Rubensſchüler, in einem „Zinsgroſchen“ nach Tizian, dem vielleicht

eine Zeichnung von Rubens zu Grunde liegt, und in dem Titelblatte zur „Pompa funebris", dem feierlichen Leichenbegängniſſe des Erzherzogs Albert, einem Kupferſtichwerke, welches der Architekt Jacques Francquart 1623 zu Brüſſel herausgegeben.

Auch nach dem Jahre 1615, bis zu welchem wir des älteren Galle Thätigkeit für Moretus verfolgt haben, war er noch ſehr ſtark für den Beſitzer der Plantin'ſchen Druckerei beſchäftigt. Bis zu Rubens' Todesjahr hat er nach den Zeichnungen des Meiſters und denjenigen von Erasmus Quellinus mindeſtens ein Viertelhundert Titelblätter und Porträts für Bücher geſtochen, deren Titel aufzuführen mehr ein bibliographiſches als künſtleriſches Intereſſe haben würde. Wir haben ſchon erwähnt, daſs etwa ſeit dem Jahre 1637 Erasmus Quellinus die Büchertitel nach Rubens' Angaben zeichnete, weil der Meiſter zu ſehr in Anſpruch genommen war oder weil die Gicht ihm die Ausführung von Arbeiten, welche eine ſubtile Behandlung verlangten, erſchwerte. Es kam auch wohl vor, daſs Quellinus eine Zeichnung ſelbſt erfand und ausführte und daſs dennoch Rubens' Name als der des Urhebers angegeben wurde, weil die Schriftſteller einen hohen Werth darauf legten, den Namen des groſsen Meiſters auf den Titelblättern ihrer Werke zu ſehen. Wie flüchtig Rubens' eigenhändig gezeichnete Vorlagen mit der Zeit wurden, lehrt das Titelblatt zu den im Jahre 1634 erſchienenen Gedichten des Papſtes Urban VIII. Rubens lieferte dazu eine Federzeichnung, die, ſich mit allgemeinen Andeutungen begnügend, dem Stecher nur als Gerippe dienen konnte, welches er mit Fleiſch und Blut auszufüllen hatte. Nur ein Stecher, welcher mit dem Stile des Meiſters ſo innig vertraut war, wie Cornelius Galle, vermochte hier Rubens'ſches Fleiſch und Blut zu ſchaffen. Diejenigen Stecher, welche in Rubens' Solde deſſen Gemälde reproducirten, arbeiteten nach viel ſorgfältiger durchgeführten Vorlagen, wie die im Louvre befindlichen Zeichnungen beweiſen.

Ende 1636 oder Anfang 1637 ſiedelte Cornelius Galle aus unbekannten Gründen nach Brüſſel über, wo er ſeine Thätigkeit für den Moretus'ſchen Verlag in Gemeinſchaft mit ſeinem um 1610 geborenen gleichnamigen Sohne bis kurz vor ſeinem Tode, der um 1650 erfolgte, fortſetzte. Man darf wohl annehmen, daſs letzterer von 1636—1640 einen Hauptantheil an den Platten ſeines Vaters gehabt hat. Im Jahre 1640 erſcheint, wie oben erwähnt, ſein Name mit dem Zuſatze „iunior", und da er ſich im December 1641 in Antwerpen verheirathete, mag er um 1640 aus der Werkſtatt ſeines Vaters ausgeſchieden ſein. Auch in den beſten ſeiner Arbeiten, wie zum Beiſpiel in einer „Viſion des heiligen Thomas von Aquino" nach Diepenbeeck und in den Porträts für die Sammlung der Bildniſſe der Bevollmächtigten zum Abſchluſſe des weſtphäliſchen Friedens nach A. van Hulle, kommt er ſeinem Vater nicht gleich. Der eigentliche Rubensſtil verliert bei ihm bereits viel von ſeiner gewaltigen Individualität. Er ſtarb 1678 zu Antwerpen.

2. BESCHÄFTIGUNG HOLLÄNDISCHER STECHER.

Nachdem wir aus den Briefen von Balthaſar Moretus erſehen haben, welchen Werth Rubens auf die Fähigkeiten des Cornelius Galle legte, müſſen wir annehmen, daſs nur die übergroſse Beſchäftigung dieſes Stechers den Meiſter veranlaſste, bis zur Begründung einer eigenen Kupferſtecherwerkſtatt gelegentlich auch andere Interpreten für ſeine Gemälde heranzuziehen. Das uns vorliegende Material muſs jedoch mit einiger Vorſicht behandelt werden, da nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen iſt, daſs die in Frage kommenden Stecher in Rubens' Auftrage oder mit deſſen Einverſtändniſs gearbeitet haben. Dabei iſt nur der Zeitraum von 1611—1617 in Betracht zu ziehen, welcher durch Daten auf Kupferſtichen holländiſcher Künſtler — es handelt ſich um ſolche — begrenzt wird. Daſs *Willem Swanenburg* aus

Leyden (1581—1612), ein Schüler von Jan Saenredam, die von 1611 und 1612 datirten Blätter „Chriftus und die Jünger von Emmaus" und der „Trunkene Loth mit feinen Töchtern" ohne Rubens' Vorwiffen und Mitwirkung nach Gemälden oder Zeichnungen des Meifters, die ihm in Leyden zu Geficht gekommen, angefertigt hat, fcheint unzweifelhaft zu fein, da Swanenburg's Aufenthalt in Antwerpen nicht nachweisbar ift, derfelbe auch bereits im Jahre des Erfcheinens des zweiten Blattes in feinem Geburtsorte ftarb. Ein gleiches gilt wohl auch von dem Stiche „Das Opfer Abrahams" von *Andreas Stock,* einem Künftler, aus deffen Biographie nur foviel bekannt ift, dafs er im Jahre 1618 von den Generalftaaten 54 Gulden für den Stich eines Bildniffes des Prinzen von Oranien erhielt. Das Bild, welches feinem mit Privileg herausgegebenen Stiche zu Grunde liegt, gehört, foweit fich nach dem Charakter der Nachbildung urtheilen läfst, der Jugendzeit des Meifters an, und darauf fcheint auch die auf dem Blatte angebrachte, italienifirte Form feines Namens „Petro Paolo Rubens pinxit" hinzudeuten. Die Platte kam fpäter in den Befitz des Druckers Hondius, welcher fie 1638 zum zweiten Male herausgab, und dann in die Hände des Cornelius Galle, welcher auf den von ihm in den Handel gebrachten Abdrücken den Namen des Stechers durch den feinigen als Drucker erfetzte. Bei dem einzigen Stiche, welchen *Jacob Matham* (1571—1631), der Schüler von Goltzius, nach Rubens geliefert, dem im Schoofse der Delila fchlafenden „Simfon", ift die Entfcheidung bereits fchwieriger. Das Blatt ift nämlich dem Bürgermeifter von Antwerpen, Nicolaus Rockox, gewidmet, in deffen Befitze fich das Originalgemälde befand, welches Matham, wie in der Widmung ausdrücklich erwähnt ift, bei Rockox felbft gefehen und bewundert hatte. Er mufs dort eine Zeichnung danach angefertigt haben, und es ift wenigftens nicht ausgefchloffen, dafs Rubens die Vervielfältigung des ebenfalls feiner Jugendzeit angehörigen, jetzt verfchollenen Gemäldes gebilligt hat, wenn er auch auf den Stich felbft keinen Einflufs geübt.[1] Auch zwei Arbeiten eines vierten holländifchen Stechers find ohne feine Mitwirkung angefertigt worden, die im Jahre 1615 veröffentlichten Stiche von *Jan Müller* in Amfterdam (geb. um 1570) nach zwei Bildniffen des Erzherzogs Albert und der Erzherzogin Ifabella. Der Umftand, dafs Rubens in demfelben Jahre zwei Porträts des Statthalterpaares, welche zum Gefchenke für den Marquis von Siete Yglefias beftimmt waren, von feinen hohen Gönnern mit 300 Gulden bezahlt erhielt, läfst vermuthen, dafs diefe Bildniffe die Originale gewefen find, nach welchen Johannes Müller geftochen hat. Aus der Widmung des Stechers an das erlauchte Paar und der Infchrift: „Ex archetypo Petri Pauli Rubenii Serenitatis suae pictoris" (nach dem Originale von P. P. Rubens, dem Maler Seiner Hoheit) ift erlaubt zu fchliefsen, dafs auch die Stiche im officiellen Auftrage gefertigt worden find. Die feierliche Auffaffung der Porträtirten in reichfter Hoftracht und die Gröfse des Formats machten die Blätter fehr wohl zu Gefchenken geeignet. Der Erzherzog ift ftehend bis zu den Knien dargeftellt, feine Gemalin ebenfalls als Knieftück, aber fitzend. Mit unendlicher Geduld hat der Stecher den Reichthum von Spitzen, Borten, Paffementerien, Litzen u. f. w., mit welchen die damalige Tracht der Herren und Damen überfäet war, wiedergegeben und darin ein Gefchick entfaltet, welches zu gleicher Zeit bei vlämifchen Stechern fchwerlich anzutreffen war. Die Köpfe find zwar etwas glatt und kalt behandelt, aber doch von plaftifcher Wirkung. Man möchte darnach annehmen, dafs Müller nicht nach Gemälden, fondern nach Zeichnungen gearbeitet hat, da von dem eigentlich Rubens'fchen Colorit in den Nachbildungen wenig zu fpüren ift. Immerhin nehmen die Blätter in dem Werke des den Stichel geiftreich und mit grofser Gewandtheit führenden Künftlers, welcher meift nur nach jede Natur verleugnenden Manieriften wie Spranger zu arbeiten gewohnt war, eine hervorragende Stellung ein. Da Johannes Müller zur Zeit, als er die Blätter ftach, auf der Höhe einer ungewöhnlichen Meifterfchaft ftand und fich eines grofsen Anfehens erfreute, ift nicht anzunehmen,

[1] Aus der Widmung „Nicolao Rococxio.. pluries Antverpiae consuli" fchliefst Hymans, dafs das Blatt zwifchen den Jahren 1611 und 1615 entftanden ift. Im Jahre 1615 wurde Rockox zum fünften Male Bürgermeifter.

dafs Rubens irgend welchen Einflufs auf die Arbeiten eines Stechers geübt hat, welcher alle Mittel feiner Kunft mit vollkommener Freiheit beherrfchte.

Dagegen fcheint das einzige Blatt, welches der fchon erwähnte *Egbert van Panderen* nach Rubens ftach, die „Fürbitte der Madonna bei dem Heilande zu Gunften der Menfchheit" nach einem verfchollenen Originale, mit Vorwiffen des Meifters ausgeführt worden zu fein. Dafür fpricht fowohl die Thatfache, dafs der aus Haarlem gebürtige Stecher feit dem Jahre 1606, wo er in die Lucasgilde aufgenommen wurde, in Antwerpen thätig war, als ganz befonders der Umftand, dafs Theodor Galle als Herausgeber des Blattes fungirte, und dafs er es dem mit Rubens befreundeten Canonicus und Büchercenfor Laurent Beyerlinck widmete. Egbert van Panderen war ein Stecher, welcher nicht über die glänzenden Eigenfchaften der Haarlemer Schule verfügte. Wenn das Original zu feinem Stiche auch noch ganz unter italienifchem Einfluffe ftand, fo genügten feine Fähigkeiten gleichwohl nicht, die in demfelben herrfchende Formenfprache angemeffen zum Ausdrucke zu bringen. Seine Technik war fpröde und erhob fich auch in anderen Arbeiten nicht über die Mittelmäfsigkeit.

Alle diefe Künftler gehören nicht zu den Rubensftechern im eigentlichen Sinne. Nur der Zufall hat ihnen Gelegenheit gegeben, das eine oder das andere Blatt nach Rubens zu ftechen. Auch der Franzofe *Michel Lasne* aus Caen trat nur vorübergehend mit Rubens in Verbindung, ohne dafs diefelbe feine fpätere Thätigkeit beeinflufst hätte. Der Beweis für diefe Verbindung wird uns durch ein von Lasne geftochenes Blatt „Sufanna im Bade von den beiden Greifen überrafcht" geliefert, welches Rubens der holländifchen Dichterin Anna Roemer Visfchers widmete, einer geiftreichen Dame, die in Holland eine ähnliche Rolle fpielte wie Fräulein von Scudery oder die Marquife von Rambouillet in Frankreich. Ein zweiter von Theodor Galle herausgegebener Stich, „Der heilige Franciscus empfängt den kleinen Heiland aus den Händen der Madonna", ift von dem Herausgeber einem gewiffen Ottavio Pifani gewidmet, der fich um die Erleichterung gottesdienftlicher Handlungen und um die Rechtspflege in Belgien grofse Verdienfte erworben hatte. Denfelben Gegenftand behandelte Michel Lasne in etwas abweichender Faffung und in kleinerem Format noch einmal. Aufserdem ftach er nach Rubens noch eine „Heilige Familie mit dem kleinen Johannes", im Ganzen alfo drei Blätter. Da Michel Lasne im Jahre 1617 von der Lucasgilde zu Antwerpen die Erlaubnifs erhielt, gegen eine Abgabe von fechs Gulden zwei Monate dafelbft arbeiten zu dürfen, ift es fehr wahrfcheinlich, dafs er die Blätter während diefes Zeitraumes ausgeführt hat. Weshalb fich die Verbindung mit Rubens fo bald wieder löfte, wiffen wir nicht. Doch darf man aus dem Umftande, dafs Rubens die „Keufche Sufanna" im Jahre 1624 noch einmal durch Pontius hat ftechen laffen und dafs er 1620 derfelben Anna Roemer Visfchers einen Stich mit der gleichen Darftellung in anderer Faffung gewidmet hat, wohl fchliefsen, dafs er mit der Arbeit des franzöfifchen Künftlers unzufrieden gewefen ift. Auch die heilige Familie ift 1620 noch einmal von Vorfterman mit Hinzufügung der Figur der heiligen Anna geftochen worden. In der That verrathen die drei Blätter keinen gewandten Stecher. Die Rubens'fchen Typen find zwar im Allgemeinen charakteriftifch wiedergegeben, doch ift die Führung des Grabftichels fteif und unbeholfen, die Modellirung ift hart und flach, und die Gefammtwirkung ift minder glänzend, von erheblich geringerer malerifcher Kraft, als fie damals bereits Cornelius Galle erreicht hatte. Lasne war offenbar an eine andere ftecherifche Methode gewöhnt. Er war ein Zögling der franzöfifchen Schule, welche eine leichte, freie und geiftreiche Behandlung höher fchätzte, als die gehorfame Unterordnung unter das Original, die Rubens von feinen Stechern verlangte. Als Lasne fpäter in Paris, wo er fich nach der Auffchrift auf einem feiner Stiche bereits im Jahre 1621 befand, feiner Neigung unbefchränkt folgen konnte, gab er von feinem Talente ungleich beffere Proben, als jene Stiche nach Rubens find. Bis zu feinem im Jahre 1667 erfolgten Tode ftach er vorzugsweife Porträts, welche fchon Ende der Zwanziger-Jahre eine hohe



Venus, Liebesgötter ſaugend (Siehe Seite 17).

Vollkommenheit erreichten, wie zum Beiſpiel das äuſserſt geiſtreiche Bildniſs eines Strozzi nach einer im Jahre 1627 von Simon Vouet in Venedig angefertigten Zeichnung beweiſt. Er ſtieg auch zur Würde eines königlichen Kupferſtechers empor und hat mehrere Bildniſſe von Perſonen des Hofes nach eigenen Zeichnungen geſtochen. Dieſe Blätter zeigen deutlich den Einfluſs der Callot'ſchen Radirmanier, und nur ſelten ſind in der Modellirung der Fleiſchpartien durch lang auslaufende, parallele Strichlagen niederländiſche Erinnerungen zu erkennen. Die Bedeutung, zu welcher Michel Lasne ſpäter gelangte, verdankt er alſo nicht ſeinem kurzen Aufenthalte in Antwerpen, wo er auch noch für den Kupferſtecher und Verleger Jacques de Bye thätig geweſen war.

III.
BEGRÜNDUNG EINER EIGENEN STECHERWERKSTATT.

Obwohl der mit Lasne gemachte Verfuch, einen befonderen Stecher zur Vervielfältigung feiner Werke zu gewinnen, dem Meifter nicht geglückt war, verfolgte er den Gedanken mit um fo gröfserem Eifer. Bald nach 1617 mufs er auf zwei Künftler aufmerkfam geworden fein, welche ihm für feine Zwecke befonders geeignet erfchienen, auf *Pieter Claesz. Soutman* und *Lucas Vorfterman*. Beide waren aus Holland gebürtig, Soutman aus Haarlem, Vorfterman aus Bommel in Geldern, wo er um das Jahr 1595 das Licht der Welt erblickte. Soutman's Geburtsjahr wird von den Biographen auf 1580 angegeben. Doch ift diefe Annahme eine willkürliche, durch nichts begründete, welcher einige urkundlich feftftehende Daten aus Soutman's Leben widerfprechen. Er war, wie aus der lateinifchen, von dem Neffen des Meifters verfafsten Lebensbefchreibung von Rubens hervorgeht,[1] in der Malerei ein Schüler des Letzteren gewefen, und da er im Jahre 1619 bei der Lucasgilde in Antwerpen bereits felbft einen Schüler anmeldete und 1620 das Bürgerrecht erhielt, mufs feine Lehrzeit zwifchen die Jahre 1609 und 1618 fallen. Sein Geburtsjahr wird deshalb mindeftens um ein Jahrzehnt fpäter anzufetzen fein. Joachim Sandrart, der zu den niederländifchen Künftlern feiner Zeit perfönliche Beziehungen hatte, erzählt, dafs Soutman „grofse Bilder“ gemalt hat, und fährt dann fort: „Und ätzte viel in Kupfer, fonderlich die Contrafät der Prinzen von Oranien und viele andere, vorher aber ift er in Dienften des Königs in Polen gewefen.“ Wladislaw Sigismund von Polen hatte fich im Herbft 1624 in Belgien aufgehalten und war in Brüffel mit grofser Zuvorkommenheit empfangen worden. Da er ein eifriger Kunftfreund war, liefs die Infantin Ifabella fein Porträt von Rubens malen, und es ift möglich, dafs Wladislaw Sigismund damals die Bekanntfchaft von Pieter Soutman gemacht und ihn vielleicht nach Polen mitgenommen hat. Denn feit dem Beginn der Zwanziger-Jahre bis zum Jahre 1628, wo er als Mitglied einer Handelsgefellfchaft in Haarlem erwähnt wird, verlautet nichts über feinen Aufenthalt und feine Thätigkeit in den Niederlanden. Als Gehilfe von Rubens hat er den Meifter vielleicht befonders bei der Ausführung der grofsen Jagden auf wilde Thiere, welche er auch mit Vorliebe in Kupfer geftochen hat, unterftützt. Diefe Unterftützung fcheint eine fehr weitgehende gewefen zu fein, da Soutman fonft nicht einige der grofsen Jagden nach Rubens mit der Bezeichnung „P. Soutman invenit, effigiavit et excudit“, (das heifst: P. Soutman hats erfonnen, geftaltet und gedruckt), allerdings neben der Marke „P. P. Rubens inventor“ hätte verfehen können. Es mufs demnach zwifchen Rubens und feinem Stecher ein ähnliches Verhältnifs beftanden haben wie fpäter bei den Zeichnungen von Büchertiteln zwifchen dem Meifter und Erasmus Quellinus, welcher Rubens' flüchtig fkizzirte Gedanken als Vorlagen für die Stiche forgfaltig ausarbeitete. Immerhin ift es wahrfcheinlich, dafs Soutman von Rubens ebenfo zum Betriebe der Kupferftecherkunft veranlafst worden ift wie Lucas Vorfterman, von welchem Sandrart, ausführlicher als über andere niederländifche Kupferftecher und, vermuthlich aus intimer Kenntnifs fchöpfend, Folgendes berichtet: „Lucas Vorfterman .... war bey denen Studien erzogen, woneben er aber auch die Zeichenkunft geübt und auf Einrahten des Rubens zu dem Kupferftechen gebracht worden, in welcher Kunft dann er viel nach Rubens gemahlten grofsen Werken meiftens in Folio, als wie die

[1] In arte pictoria plurimos habuit discipulos inter quos excelluerunt Petrus Soutmans, pictor Sigismundi, regis Poloniae . . . .

drey Weiſen aus Orient Chriſtum den neugeborenen Heiland anbeten, wiederum wie Lucifer durch Michael die Erz Engel vom Himmel geſtürzt, neben noch mehr andern, die ſo wol bekannt, daſs es unnöthig, hievon ein mehreres zu erzehlen, in Kupfer gebracht. Er hatte zuvor in ſeiner Manier, wie damals ſehr im Schwang gegangen, auf der Schraffirung gute Ordinanz, Achtung gegeben, und daſs die Strich lang auf einander mit ſchöner Zierlichkeit des Grabſtichels korreſpondiren möchten: auf Anweiſung obgedachten Rubens aber als der ihn vor allen anderen der Mahlerey Art zu folgen ermahnet, bunde er ſich nicht mehr an des Grabſtichels Mühſamkeit in der Zierde, ſondern beobachtete einzig und allein die Sache ſelbſt, was er zu bilden ſich vorgenommen, nämlich neben der korrekten Proportion in allem die Fläche des Liechts oder Tags neben der halben und ganzen Fläche des Schattens und Gegen-Glanzes, worinnen er alſo verwunderlich erfahren geweſen, daſs alles ſich meiſterhaft gerundet, aus einander gehoben und kräftig nach Verlangen über ſich gezogen, daſs es nicht beſſer mit Penſeln in weiſs und ſchwarz hätte zuwegen gebracht werden mögen. Wodurch er dann das Lob erlangt, daſs er der Mahler mit dem Grabſtichel benamet, benebens aber auch durch ſeine groſse Hiſtorien ſehr berühmt worden.“



Seneca-Büſte.
Erſter Zuſtand. — Nach Hymans (Siehe Seite 5).

Während Rubens damit beſchäftigt war, zwei Kupferſtecher nach ſeinen maleriſchen Abſichten zu erziehen, muſste er zugleich an die Nothwendigkeit denken, die Producte ſeiner Kupferſtecherwerkſtatt gegen fremde Nachbildung zu ſchützen, welche ſein Unternehmen financiell ſchwer ſchädigen konnte. Unberechtigte Nachbildungen waren damals etwas Gewöhnliches. Die Mehrzahl der Kupferſtecher nahm ihre Vorbilder, wo ſie deren habhaft zu werden vermochte, was um ſo leichter geſchehen konnte, als ſelbſt ſtaatliche Privilegien nur einen ungenügenden Schutz gegen Nachbildung gewährten. Rubens ſuchte dieſelben ſoweit wie möglich für ſein Intereſſe auszubeuten und auf die benachbarten Reiche, auf Frankreich und Holland, auszudehnen. Die darauf bezüglichen Verhandlungen ſind bereits im Jahre 1618 begonnen worden. Das Privileg für Belgien zu erreichen, war ihm bei ſeiner Stellung zum erzherzoglichen Hofe in Brüſſel nicht ſchwer. Aber in Holland waren die Stecher anſäſſig, von deren Nachbildungsſucht er am meiſten zu fürchten hatte. Rubens richtete deshalb ein Geſuch an die Generalſtaaten, wurde aber abſchlägig beſchieden. Es heiſst darüber in dem Protocoll über die Verhandlung vom 17. Mai 1619: „Auf das Geſuch von Pieter Rubbens, wohnhaft zu Antwerpen, Maler,

welcher um ein Privileg auf feine Werke mit dem Verbot, diefelben in den vereinigten Provinzen nachzumachen, bittet, wird das Gefuch des Bittftellers abgefchlagen." Auf diefe Zurückweifung mögen die politifchen Verhältniffe nicht ohne Einflufs gewefen fein. Am 9. April 1621 lief der zwifchen Spanien und den Generalftaaten gefchloffene Waffenftillftand ab, und weil es fchon zu jener Zeit nicht an Bemühungen fehlte, die abgefallenen Provinzen wieder in das fpanifche Joch zu fpannen, und Rubens diefen Bemühungen nicht fremd war, hat vielleicht die wachfende Mifsftimmung in Holland auf den Befcheid der Generalftaaten gegen Rubens eingewirkt. Letzterer befafs im Haag einen einflufsreichen Freund, den englifchen Gefandten Sir Dudley Carleton, mit welchem er ein Jahr zuvor einen Taufchhandel abgefchloffen hatte, der dem englifchen Diplomaten fo vortheilhaft erfchienen war, dafs er den Maler auch für die Zukunft feiner fteten Dienftwilligkeit verficherte. Rubens nahm ihn beim Wort und fchrieb ihm am 28. Mai 1619 folgenden Brief, welcher auch für die Datirung zweier Kupferftiche wichtig ift: „Erlauchtefter Herr! Ich habe mich in dem Punkte nicht getäufcht, dafs ich glaubte, Ew. Excellenz werden der einzige fein, der mit feiner Gefchicklichkeit anderweitig unmögliche Gefchäfte zu gutem Ende führen würde. Sicherlich war fehr angebracht die Jagd fo fürchterlicher Thiere, die Sie jenen Herren (den Mitgliedern der Regierung) gaben, ebenfo wie der „Fifchzug der Apoftel", welche in Wirklichkeit für uns Menfchenfifcher geworden find. Wie mir Ew. Herrlichkeit fcharffinnig mitgetheilt haben, erfcheint es mir nicht abfonderlich, da die Dinge in ihrem eigentlichen Klima wirkfamer find. In Wirklichkeit erlangt man ohne folche Mittel nichts, obwohl der von den Generalftaaten angeführte Grund, dafs ich nicht ihr Unterthan bin und auch nicht in ihrem Gebiete wohne, nicht von folcher Bedeutung, dafs andere Fürften oder freie Staaten ihn geltend gemacht hätten, indem es ihnen vielmehr gerecht erfchien, ihren Unterthanen zu verbieten, dafs fie einer Perfon durch Eingriffe in die Arbeit derfelben Unrecht oder Schaden zufügten. Überdies pflegen alle Machthaber, auch wenn fie in gröfseren Angelegenheiten unter fich uneinig find, darin übereinzuftimmen, dafs fie Tüchtigkeit, Wiffenfchaft und Kunft begünftigen und befchützen oder es doch wenigftens thun follten. Die Aufzählung meiner Wünfche im Einzelnen habe ich einem Freunde überfendet, welcher Ew. Excellenz genauen Bericht darüber erftatten wird u. f. w." Zur Unterftützung feines Gefuches hatte Rubens alfo die Abdrücke von zwei Kupferftichen nach feiner Löwenjagd und nach dem wunderbaren Fifchzug den Mitgliedern der Generalftaaten überreichen laffen. Beide find von Soutman ausgeführt, der alfo mindeftens fchon im Jahre 1618, bald nach Michel Lasne, mit der Reproduction Rubens'fcher Gemälde begonnen haben mufs und demnach als der erfte Kupferftecher in Rubens' Solde zu betrachten ift.

Carleton's Fürfprache hatte guten Erfolg. Auf ein neues Gefuch wurde am 8. Juni folgende Antwort ertheilt: „In Betreff des Privilegiums, welches der in Antwerpen wohnende Pieter Rubbens nachfucht und das von dem Herrn Carleton, dem Gefandten des Königs von Britannien, empfohlen wird, um die Platten und Abdrücke zu veröffentlichen, welche in der von ihm übergebenen Lifte erwähnt find, mit dem Verbot, dafs fie in den nächften zehn Jahren bei beftimmter Strafe nicht nachgeftochen werden dürfen, ift feftgefetzt, dafs der Bittfteller zuerft den Herrn Generalftaaten von jeder Platte, die er herauszugeben beabfichtigt, einen Abdruck zu überreichen hat, damit nach folchem Gefchehen und Befehen über des genannten Bittftellers Gefuch und des Herrn Gefandten Empfehlung nach Gebühr befunden werden kann." Nachdem Rubens die Bedingungen diefes Befcheides erfüllt hatte, gaben ihm die Generalftaaten das gewünfchte Privileg, aber nicht auf zehn, fondern nur auf fieben Jahre.[1] Es heifst in dem darauf bezüglichen Befchluffe: „Die Generalftaaten . . . . . haben verboten und unterfagt jedwedem Bewohner der vereinigten Niederlande, welche fich durch Kupferftechen und Kupfer-

[1] Hymans, Histoire de la gravure etc. S. 126. Über den franzöfifchen Procefs fiehe ebenda, S. 370-384. Den Wortlaut des franzöfifchen und des Brabanter Privilegiums hat Ruelens im Bulletin-Rubens III, p. 189 — 196 veröffentlicht.



ätzen ernähren, die in Kupfer gestochenen und noch zu stechenden Erfindungen des sich in Antwerpen aufhaltenden Malers Pieter Rubbens, von denen er die Abdrücke bei den Generalstaaten hinterlegt haben wird, innerhalb des Zeitraumes von sieben Jahren nachzuschneiden oder nachzuätzen bei Strafe der Confiscation solcher nachgeschnittenen oder geätzten Blätter und dazu noch die Summe von einhundert Carolus-Gulden." Rubens musste also von jedem Kupferstiche, welchen er gegen Nachbildung geschützt wissen wollte, ein Exemplar bei den Generalstaaten einreichen. Dem Gesandten Sir Dudley Carleton stattete er seinen Dank für dessen wirksame Vermittlung zunächst dadurch ab, dass er ihm eines der ersten, unter dem Schutze des neuen Privilegiums veröffentlichten Blätter, die von Vorsterman gestochene „Kreuzabnahme", „gratitudinis et benevolentiae ergo", aus Dankbarkeit und Wohlgesinntheit, zueignete.

Das Privilegium für Frankreich vermittelte ihm sein gelehrter Freund Jan Caspar Gevaerts, der Stadtschreiber von Antwerpen. Er hatte Beziehungen zu dem Parlamentsrathe Nicolaus Claude Fabri de Peiresc, welcher seinerseits das Privileg ohne Schwierigkeiten auswirkte, wovon er seinen Antwerpener Correspondenten am 25. October 1619 in Kenntniss setzte. Rubens deponirte ein Exemplar seiner Kupferstiche in der Bibliothek des Königs, aus welcher es wahrscheinlich später in das Pariser Kupferstichcabinet gekommen ist, und ein zweites Exemplar schenkte er Peiresc, welcher in seinem Dankschreiben an Gevaerts äussert, dass die schönen Stücke „von allen auf's höchste bewundert worden seien, welchen er sie gezeigt hätte".

Obwohl nun Rubens seine Stiche mit der Aufschrift: „Cum privilegiis Regis Christianissimi, Principum Belgarum et Ordinum Bataviae" versehen konnte, war er noch keineswegs gegen unbefugte Nachbildungen geschützt. In Holland, ganz besonders aber in Frankreich wurden seine Kupferstiche in solchem Masse copirt, dass er sich genöthigt sah, im Anfang der Dreissiger-Jahre beim Pariser Parlament einen Process gegen die Copisten anzustrengen, der zwar im Jahre 1635 zu seinen Gunsten entschieden wurde, aber auf Betreiben seiner Gegner, welche sich in ihrer lieben Gewohnheit nicht stören lassen wollten, später noch ein Nachspiel hatte, das dem Meister viele Verdriesslichkeiten bereitete. Wir wissen nicht, wer die Copisten gewesen sind, auch nicht, welchen Ausgang die Sache schliesslich genommen hat Aber aus den darüber erhaltenen Briefen von Rubens an Peiresc, welcher auch in diesem Falle seine guten Dienste leistete, erfahren wir manche Einzelnheiten von Interesse. Es war dem Meister bei diesem Processe nicht so sehr um Abwendung materiellen Verlustes als um Wahrung seiner künstlerischen Ehre zu thun. Er hebt hervor, dass er in Frankreich äusserst wenige Blätter verkauft hätte, vermuthlich weil die Nachfrage durch die Copisten gedeckt war, und dass man seinethalben alle seine Bilder aus Frankreich verbannen könnte, da ihm das übrige Europa bliebe, aus dem er genug Ehre gewinnen könnte, die er höher schätze als materiellen Nutzen. Es lag ihm also nur der Schutz gegen schlechte Nachbildungen am Herzen. Beiläufig erwähnt er, dass er alle Kupferstiche mit eigener Hand zu retouchiren pflege. Mit einem, einer von Pontius 1631 gestochenen Kreuzigung, sei es sogar mehrere Male geschehen. Auch geht aus einem der Briefe hervor, dass er nach Ablauf des ersten Privilegiums vom Könige von Frankreich ein zweites erhalten hatte. Trotz dieser unangenehmen Erfahrungen mühte sich Rubens bis zu seinem Tode um die kupferstecherische Reproduction seiner Werke. Ein gewisser Jacques Moermans war zuletzt sein kaufmännischer Agent, mit welchem die Erben des Meisters noch einen Posten auszugleichen hatten.

1. PIETER SOUTMAN.

Obwohl Rubens, wie wir gesehen haben, sein Gesuch um Ertheilung eines Privilegiums von Seiten der Generalstaaten durch zwei von Soutman ausgeführte Stiche, die „Löwenjagd" und „Der wunderbare Fischzug", unterstützte, trägt doch keines der mit Soutman's Namen bezeichneten Blätter

nach Rubens die Formel des dreifachen Privilegiums, welche feit Erlangung desfelben für alle im Auftrage und auf Koften von Rubens angefertigten Blätter typifch war und blieb. Man darf daraus den Schlufs ziehen, dafs die Thätigkeit Soutman's für Rubens mit der Vollendung jener beiden Stiche ihr Ende erreichte und dafs die übrigen, von Soutman nach Rubens ausgeführten Blätter vor der „Löwenjagd" und dem „Fifchzug" entftanden find, und zwar in rafcher Folge, da ihre technifche Behandlung eine übereinftimmende ift, welche fich nur von einer gewiffen Zartheit und Zierlichkeit zu



Der trunkene Loth mit feinen Töchtern. Stich von W. Swanenburg nach Rubens (Siehe Seite 19).

immer gröfserer Freiheit und kräftigerer malerifcher Wirkung entwickelte. Aufser dem „Fifchzug" und der „Löwenjagd", welche mit drei anderen im Format ziemlich gleichen Jagden eine Folge bildete, kommen zunächft diefe, eine Wolfsjagd, eine Jagd auf Flufspferd und Krokodil, und eine Wildfchweinsjagd, in Betracht, dann das grofse „Abendmahl" von Leonardo da Vinci nach einer Zeichnung von Rubens, welche der Meifter vermuthlich aus Italien mitgebracht hatte, „Chriftus, dem Petrus die Schlüffel übergebend" von Raffael nach einer Zeichnung von Rubens, die „Weihe eines Bifchofs", der „Grofsfultan und fein Gefolge", eine fchlafende „Venus" von Tizian, der vermuthlich ebenfalls eine Zeichnung von Rubens zu Grunde liegt, und der „Raub der Proferpina". Alle diefe Stiche haben das gemeinfame Merkmal, dafs keiner von ihnen hinter dem Namen Soutman's den üblichen Zufatz der berufs-

mäfsigen Stecher „sculpsit" trägt, fondern die auffälligen Bezeichnungen „invenit, effigiavit, fecit" neben dem Namen von Rubens, der meift als Maler (pinxit), feltener als Erfinder (inventor) genannt ift. Wenn wir nicht in dem Zufatz „invenit" eine leere Formel fehen wollen, welche Soutman anderen Stechern nachgeahmt hat, ohne fich um ihren Sinn zu kümmern, bleibt nichts Anderes als die fchon oben aufgeftellte Vermuthung übrig, dafs Soutman an der Compofition der grofsen Jagden einen Antheil gehabt hat, welcher ihn zu dem „invenit" berechtigte. Wie aus den fpäter in Haarlem unter



Simfon und Delila. Stich von J. Matham nach Rubens (Siehe Seite 19).

der Leitung von Soutman durch andere Kupferftecher ausgeführten Blättern hervorgeht, bezieht fich die Bezeichnung „effigiavit" (er hat's geftaltet) auf die Herftellung der dem betreffenden Stiche zu Grunde gelegten Zeichnung, und das ungewöhnliche „fecit" kann dann keine andere Bedeutung haben als die des üblichen „sculpsit". Vielleicht hat Soutman die Abficht gehabt, fich durch die Wahl der vom Herkommen abweichenden Urheberbezeichnung von den berufsmäfsigen Stechern zu unterfcheiden, da er, der Maler, wie es fcheint, nur zufällig zur Führung des Grabftichels gekommen ift.[1]

[1] Übrigens haben auch Stecher von Beruf „fecit" im Sinne von „sculpsit" gebraucht, fo zum Beifpiel *Schelte à Bolswert*, welcher fich abwechfelnd des „fecit" und des „sculpsit" bedient, und mit befonderer Vorliebe der Franzofe *F. Ragot*, welcher die Blätter der beften Ant-w[illegible]ener Stecher nach Rubens copirt hat.

Es läſst ſich wenigſtens nicht nachweiſen, daſs Soutman bei irgend einem Kupferſtecher gelernt hat, und ſeine Manier der Grabſtichelführung läſst ſich auch auf keinen bekannten Typus zurückführen. Die oben genannte zuſammengehörige Gruppe von Blättern macht es vielmehr wahrſcheinlich, daſs ſich Soutman völlig autodidactiſch, vielleicht nur unter der Anleitung und Beihilfe von Rubens, gebildet hat. Er führte den Grabſtichel mit der Leichtigkeit, welche der kalten Nadel eigen iſt, und wenn ſich auf ſeinen Blättern Spuren des Ätzwaſſers nachweiſen ließen, würde man geneigt ſein, ſie für Nadelarbeiten zu halten, ſo ſehr machen ſie den Eindruck von Malerradirungen, denen es in erſter Linie um eine flotte, coloriſtiſche, den Geiſt der lebenſprühenden Originale wiedergebende Wirkung zu thun iſt. Vielleicht iſt auch neben dem Grabſtichel die Radirnadel zur Anwendung gekommen, was ſich jedoch nicht mit Sicherheit feſtſtellen laſſen dürfte, weil gute, ſaubere Abdrücke Soutman'ſcher Platten verhältniſsmäſsig ſelten ſind, eine Thatſache, die wohl auf den Umſtand zurückzuführen iſt, daſs der Grabſtichel nirgends ſehr in die Tiefe geht und die Platten ſich daher ſchnell abnutzten. Daſs die Arbeiten Soutman's ſchon ſeinen Zeitgenoſſen den Eindruck von Radirungen gemacht haben, darf man aus der oben angeführten Bemerkung Sandrart's ſchlieſsen, welcher ausdrücklich hervorhebt, daſs Soutman „viel in Kupfer ätzte", was nach dem allgemeinen Sprachgebrauch nicht anders zu verſtehen iſt, als daſs Soutman nach Sandrart's Meinung radirt hat. Bei dieſem Sachverhalte iſt es nicht unwahrſcheinlich, daſs der Maler durch das „fecit" den Unterſchied ſeiner Darſtellung von der gewöhnlichen kupferſtecheriſchen Technik, die mit parallelen, ſorgfältig ausgedehnten, leicht anhebenden und kräftig anſchwellenden Strichlagen und ſymmetriſch angelegten Kreuzſchraffirungen zu Werke geht, ſogar mit vollem Bewuſstſein hat kennzeichnen wollen. Ein beſtimmten Geſetzen unterworfenes techniſches Verfahren iſt in Soutman's Blättern nicht zu erkennen. In dem Streben nach voller Wirkung iſt ihm jedes Mittel recht, das ihn zu ſeinem Ziele führt.

In Bezug auf die Feinheit und Zartheit der Behandlung ſteht unter den Blättern, welche Soutman nach Rubens ſtach, der „Raub der Proſerpina" mit der Bezeichnung *„P. P. Rubens pinxit. — P. Soutman fecit et excud."* obenan. Nach Schneevoogt [1] liegt dem Stiche ein Gemälde zu Grunde, welches ſich in der (kürzlich verkauften) Galerie des Herzogs von Marlborough befand. Doch deuten die auſserordentlich präciſen Umriſſe der Figuren und die geiſtvolle Durchführung der Einzelnheiten eher auf eine Zeichnung als Vorlage, die Soutman vielleicht ſelbſt angefertigt hat. Mit Unrecht hat man letzterem zum Vorwurf gemacht, daſs er die groſsartige Auffaſſung ſeiner Vorbilder bisweilen durch kleinliche Launen beeinträchtigt hat. Wie eng er ſich vielmehr an den Meiſter anſchloſs, beweiſt am beſten die groſse Nachbildung jener Zeichnung, welche Rubens nach Leonardo da Vinci's „Abendmahl" angefertigt hat. Die Überſetzung in ſeine eigene, derbere und breitere Formenſprache, die Rubens dem Originale hat angedeihen laſſen, iſt durch den Stecher mit vollkommener Deutlichkeit wiedergegeben worden, und wie ſehr letzterer auch im Übrigen den Abſichten ſeines Meiſters und Auftraggebers entſprach, darf man aus dem Umſtande ſchlieſsen, daſs Rubens gerade zwei Blätter von ihm, von denen er ſich doch eine gewiſſe Wirkung verſprechen muſste, ſeinem Geſuche an die Generalſtaaten beilegte. Bei dem „Wunderbaren Fiſchzug", der die Inſchrift trägt: *„P. P. Rubens inuent. — P. Soutman excud. et fecit"*, iſt das Streben nach einem maleriſchen Effect am weiteſten getrieben. Es iſt ein Nachtſtück, in welchem die Rembrandt'ſche Manier vorweggenommen zu ſein ſcheint, und noch ſchärfer iſt dieſer Helldunkel-Charakter in einem derſelben Periode angehörigen Stiche Soutman's nach van Dyck, einer „Gefangennahme Chriſti am Ölberg", ausgeſprochen. Auch dieſer Stich ſcheint gleich einem zweiten

[1] Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens par C. G. Voorhelm Schneevoogt. Haarlem 1873. — Obwohl dieſes Verzeichniſs ſelbſt den beſcheidenſten wiſſenſchaftlichen Anforderungen nicht genügt, muſs nach demſelben citirt werden, weil es noch durch keine neuere Arbeit verdrängt worden iſt (auch nicht durch die von Dutuit) und die meiſten öffentlichen Sammlungen die Rubensſtiche nach demſelben geordnet haben.



Erzherzog Albert. Stich von Jan Muller nach Rubens (Siehe Seite 19).



Erzherzogin Isabella. Stich von Jan Müller nach Rubens *(Siehe Seite 19).*

nach van Dyck, „Jupiter und Antiope", im Auftrage von Rubens angefertigt worden zu ſein, da letzterer zwei Bilder gleichen Inhalts von der Hand ſeines gröſsten Schülers beſaſs, die zu deſſen Jugendarbeiten gehören.

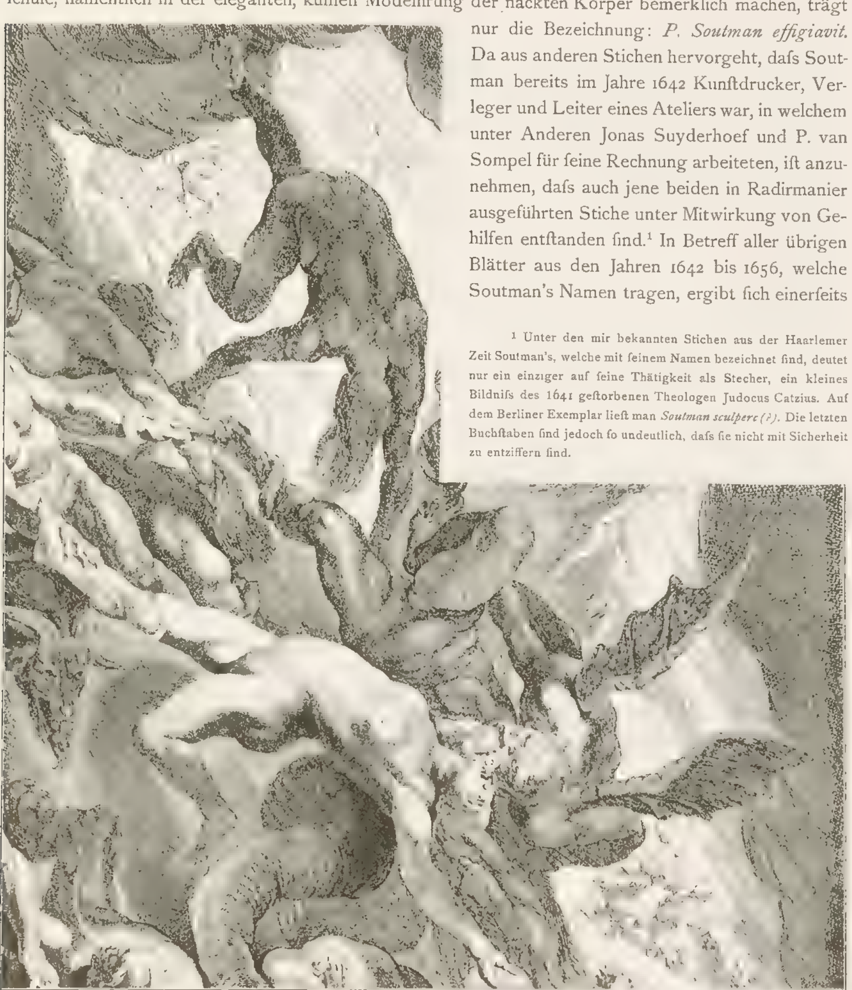
In den vier groſsen Jagden gipfelt die Leiſtungsfähigkeit Soutman's als Stecher. Gerade ſeine willkürliche, gewiſſermaſsen der Eingebung des Augenblicks folgende Handhabung des Stichels war im Stande, die dramatiſche Gewalt, welche dieſe wild bewegten Compoſitionen erfüllt, durch die meiſterhafte Vertheilung der Licht- und Schattenpartien, durch die Tonwirkung auf das lebendigſte zu veranſchaulichen. Zahlreiche Stecher haben ſich nach ihm an dieſen und ähnlichen Jagden verſucht; aber nicht einmal dem gröſsten unter ihnen, Schelte à Bolswert, iſt es gelungen, Soutman hinſichtlich der unmittelbaren Wiedergabe ſprühenden Lebens und elementarer Wildheit zu übertreffen. Soutman's Jagden ſind von W. P. Leeuw copirt worden, welchen einige Kunſthiſtoriker, wohl nur aus dieſem Grunde, zu ſeinem Schüler gemacht haben. Aber die rein kupferſtecheriſche Art der Grabſtichelführung, welche Leeuw zu eigen war, iſt ſo völlig von der Manier Soutman's verſchieden, daſs an ein Schülerverhältniſs gar nicht zu denken iſt.

Mit Einſchluſs der beiden Stiche nach van Dyck beläuft ſich die Zahl der Blätter, von denen man mit einiger Sicherheit annehmen kann, daſs ſie Soutman eigenhändig und im Auftrage von Rubens ausgeführt hat, auf dreizehn. Mit Ausnahme des Stiches nach van Dyck's „Jupiter und Antiope", welcher keinen Stechernamen trägt, aber die charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten der Soutman'ſchen Art zeigt, ſind ſie ſämmtlich durch das „fecit" als eigenhändige, kupferſtecheriſche Arbeiten Soutman's geſichert, und bis ein weiterer Nachweis geführt wird, ſind wir berechtigt, alle übrigen Stiche, die bisher unter dem Namen Soutman's gingen, aus ſeinem Werke auszuſchlieſsen.

Nach 1620 war Soutman nicht mehr für Rubens thätig, da, wie wir geſehen haben, keines ſeiner Blätter mit dem dreifachen Privilegium verſehen iſt. Von da ab verſchwindet ſeine Spur. Es iſt anzunehmen, daſs er den Titel eines Malers des Königs von Polen ſich durch ſeine Thätigkeit am polniſchen Hofe ſelbſt erworben hat, und dies wird auch ausdrücklich durch ſeinen Landsmann Schrevelius in deſſen Beſchreibung der Stadt Haarlem bezeugt. Erſt im Jahre 1628 taucht er wieder in ſeiner Vaterſtadt Haarlem auf, wo er als Mitglied einer Handelsgeſellſchaft erwähnt wird. Es ſcheint jedoch nicht, daſs dieſe Thätigkeit ihn der Beſchäftigung mit künſtleriſchen Dingen abwendig gemacht hat, da er 1633 Commiſſar der Lucasgilde war. Nur laſſen ſich keine Spuren ſeines Schaffens während der ganzen Zeit bis 1642 nachweiſen. In dieſem Jahre iſt das eine der beiden groſsen Schützenſtücke entſtanden, welche ſich im Rathhauſe von Haarlem befinden und die Officiere der Cloveniers-Schützengeſellſchaft darſtellen. Nur aus dem Umſtand, daſs unter den Stichen des im Jahre 1631 verſtorbenen Jacob Matham ein Bildniſs des Theologen Nicolas Wigger nach einem Bilde Soutman's ſich befindet, und daſs letzterer auch den Kupferſtecher Matham ſelbſt porträtirt hat, läſst ſich ſchlieſsen, daſs Soutman in dem Zeitraum von 1628 bis 1642 vorzugsweiſe als Bildniſsmaler thätig geweſen iſt. Dem Jahre 1642 gehören auch die erſten Zeugniſſe von der Wiederaufnahme ſeiner auf den Kupferſtich gerichteten Beſtrebungen an, welche ihn fortan bis zu ſeinem am 16. Auguſt 1657 erfolgten Tode reichlich beſchäftigten. Er ſelbſt ſcheint freilich nur noch ſelten und beiläufig zum Grabſtichel oder zur Radirnadel gegriffen zu haben. Sichere Zeugniſſe liegen für dieſe Annahme nicht vor. Nur zwei von den Blättern, welche für ſeine Arbeiten gelten, ſind in ihrer Radirmanier mit den bezeugten Stichen aus der Antwerpener Zeit ſo eng verwandt, daſs man wenigſtens eine eigenhändige Mitwirkung Soutman's für wahrſcheinlich halten darf, die jedoch nicht ſo umfangreich geweſen ſein muſs, daſs er das Zeichen ſeiner Urheberſchaft, das „fecit", auf die Platte ſetzen und damit die künſtleriſche Verantwortlichkeit übernehmen konnte oder wollte. Das eine dieſer Blätter iſt eine Wildſchweinsjagd, welche in der Compoſition



von der zwanzig Jahre früher geſtochenen abweicht und neben der Bezeichnung *P. P. Rubens pinxit* die Inſchrift *P. Soutman effigiavit* (hat's gezeichnet) trägt, das andere iſt der auf zwei Platten geſtochene „Höllenſturz der Verdammten" nach der einen Hälfte eines Gemäldes, welches ſich gegenwärtig in der Münchener Pinakothek befindet (Katalog von F. von Reber Nr. 737). Auch dieſes Blatt, an deſſen Ausführung ſich neben der Radirmanier bereits die ſubtileren Proceduren der holländiſchen Stecherſchule, namentlich in der eleganten, kühlen Modellirung der nackten Körper bemerklich machen, trägt nur die Bezeichnung: *P. Soutman effigiavit.* Da aus anderen Stichen hervorgeht, daſs Soutman bereits im Jahre 1642 Kunſtdrucker, Verleger und Leiter eines Ateliers war, in welchem unter Anderen Jonas Suyderhoef und P. van Sompel für ſeine Rechnung arbeiteten, iſt anzunehmen, daſs auch jene beiden in Radirmanier ausgeführten Stiche unter Mitwirkung von Gehilfen entſtanden ſind.[1] In Betreff aller übrigen Blätter aus den Jahren 1642 bis 1656, welche Soutman's Namen tragen, ergibt ſich einerſeits



Sturz der Verdammten. Gruppe aus dem Stich v. Soutman nach Rubens.

[1] Unter den mir bekannten Stichen aus der Haarlemer Zeit Soutman's, welche mit ſeinem Namen bezeichnet ſind, deutet nur ein einziger auf ſeine Thätigkeit als Stecher, ein kleines Bildniſs des 1641 geſtorbenen Theologen Judocus Catzius. Auf dem Berliner Exemplar lieſt man *Soutman sculpere (?)*. Die letzten Buchſtaben ſind jedoch ſo undeutlich, daſs ſie nicht mit Sicherheit zu entziffern ſind.

aus der Behandlung des Stiches, andererseits aus den Inschriften — und diese sind für die Mehrzahl beweiskräftig — mit unzweifelhafter Gewissheit, dass Soutman nur als Herausgeber und künstlerischer Leiter fungirte.

Im Jahre 1642 und der nächstfolgenden Zeit liess er ausschliesslich nach Bildern von Rubens arbeiten. Vielleicht hatte er die Zeichnungen, welche seinen Stechern als Vorlagen dienten, noch in jener Zeit angefertigt, als er in Rubens' Atelier thätig war, und äussere Umstände hatten ihn bisher verhindert, sie geschäftlich zu verwerthen. Jonas Suyderhoef[1] stach auf zwei Platten im Jahre 1642 einen zweiten „Höllensturz der Verdammten", nach einer mit dem unter dem Namen „Das kleine jüngste Gericht" bekannten Bilde der Münchener Pinakothek (Katalog von F. von Reber Nr. 738) verwandten Zeichnung. Soutman widmete das mit grösster Sorgfalt ausgeführte Blatt, dem freilich die specifisch Rubens'sche Wärme fehlt, an deren Stelle eine kühle, fast akademische Eleganz getreten ist, dem Michael Constantin Huygens, Herrn von Zuylichem, einem Rathe des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien und bekannten Kunstfreunde, der häufig zwischen seinem Herrn und den Künstlern vermittelte und auch zu Rembrandt in Beziehungen stand. Ferner stach Suyderhoef nach Rubens noch eine Löwenjagd, welche in der Composition mit einem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 772 des Woermann'schen Kataloges) übereinstimmt. Auf dem Blatte nennt sich Soutman als „editor" (Herausgeber) und Drucker. Auch schreibt man Suyderhoef zwei von Soutman herausgegebene „Triumphzüge des trunkenen Silen" zu (sogenannte Bacchanale, im Verzeichniss von Voorhelm Schneevoogt Nr. 124 und 128), von denen der erstere auch seine Initialen J. S. mit dem Zusatz „sculpsit" trägt. Ein drittes Bacchanal, auf welchem der feiste Schlemmer von einem Satyrweibe und einer Negerin geführt wird (Schneevoogt Nr. 135) mit der Bezeichnung *P. Soutman effigiavit — 1642* dürfte ebenfalls von Suyderhoef herrühren. Endlich führt Schneevoogt als Stiche Suyderhoef's nach Rubens drei Bildnisse des Erzherzogs Maximilian, des Erzherzogs Albert und seiner Gemalin Isabella (Nr. 149, 188 und 189) an, die den Namen Soutman's als Herausgeber, aber nicht den von Rubens tragen. Suyderhoef's Stich nach der das Kind küssenden Madonna, derselben Composition von der Gegenseite, welche Schelte à Bolswert gestochen hat, scheint entstanden zu sein, als jener bereits die Verbindung mit Soutman gelöst hatte. Dass Suyderhoef, welcher in hohem Alter 1686 zu Haarlem starb, ein Schüler von Soutman gewesen, ist urkundlich nicht beglaubigt und beruht wohl nur auf einer Combination älterer Schriftsteller. Im Gegentheil zeigt ein Vergleich der sicher von Soutman herrührenden Stiche mit denen Suyderhoef's, dass letzterer eine völlig entgegengesetzte Methode befolgte, die den Stichen Vorsterman's und Bolswert's näher steht, welche sicherlich nicht ohne Einfluss auf die jüngere Haarlemer Schule gewesen sind. P. van Sompel, der zweite der genannten Kupferstecher in Soutman's Diensten, stach nach Rubens „Die Jünger von Emmaus", welche Soutman im Jahre 1643 herausgab. Dem Stiche liegt dieselbe Composition zu Grunde, wie dem oben erwähnten Blatte gleichen Inhaltes von W. Swanenburg. Da van Sompel's Stich die Composition von der Gegenseite zeigt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass er nach dem Blatte des älteren Stechers gearbeitet hat, welches nach dessen Tode noch zwei Auflagen durch die Drucker J. Jansen und Clement de Jonghe erlebte, also sehr beliebt gewesen sein muss. Auch das Blatt van Sompel's, der sich in der Inschrift übrigens van Sompelen nennt, fand gleichen Beifall, da es später noch von dem genannten Clement de Jonghe und von J. Valck neu gedruckt wurde. Von höchster Virtuosität und Sicherheit in der Führung des Grabstichels, von blendender coloristischer Wirkung kommt es den besten Arbeiten Vorsterman's nahe; doch erreicht es die Kraft und Tiefe Rubens'scher Charakteristik ebensowenig, wie die Arbeiten Suyderhoef's. Noch flacher ist ein Stich van Sompel's nach Rubens' „Geburt des Erichthonius" (das Gemälde befindet sich in der Galerie Liechtenstein in Wien), und auf Grund

[1] Vgl. Wussin, Jonas Suyderhoef. Verzeichniss seiner Kupferstiche. Leipzig 1861.

diefes Blattes darf man demfelben Stecher auch die „Geburt der Venus" (Schneevogt Nr. 39) zufchreiben, welche keinen Stechernamen, fondern nur die Bezeichnung *„P. Soutman delin. et excud."* trägt. Ein von van Sompelen geftochener, von Soutman herausgegebener „Chriftus am Kreuz" (Schneevogt S. 43, Nr. 287) ift eine fchwache Arbeit und erft in den fpäteren Abdrücken mit Rubens' Namen bezeichnet. Derfelben Zeit und derfelben Stecherfchule gehören die „Niederlage Sanherib's" (nach der Mittelgruppe des Münchener Gemäldes, Reber Nr. 732), in deren Behandlungsweife auch Hymans eine Verwandt-



Chriftus in Emmaus. Stich von P. van Sompelen nach Rubens.

fchaft mit Suyderhoef erkennt, ohne jedoch das Blatt aus dem Werke Soutman's auszufcheiden, und der „Chriftus am Kreuze" (Schneevogt Nr. 288) an, auf welchem fich Soutman nur als Drucker nennt.

Cornelis Vifscher († 1658), das glänzendfte Talent der jüngeren Haarlemer Schule, hat im Auftrage Soutman's drei Blätter nach Rubens ausgeführt, das jüngfte Gericht nach einer Compofition, welche weniger mit dem grofsen Münchener Gemälde übereinftimmt,[1] als mit einer in der Dresdener

[1] Eine kleinere Copie befand fich 1618 in Rubens' Atelier. In einem Brief an Sir Dudley Carleton fagt Rubens, dafs fie von einem feiner Schüler begonnen worden fei. Vielleicht war Soutman diefer Schüler.

Gemäldegalerie befindlichen Skizze (Nr. 981),[1] die Krönung der von Engeln umgebenen Madonna (nach dem Gemälde im Louvre) und den heiligen Franciscus, welcher das Chriftuskind aus den Armen der Jungfrau empfängt. Auf dem erften und dritten diefer Stiche, auf welch' letzterem Visfcher übrigens nur den Kopf des Heiligen ausgeführt haben foll, bezeichnet fich Soutman nur als Drucker. Auf dem zweiten lieft man aber die Infchrift: *P. Soutmano dirigente Corn. Visscher sculpsit* (Unter der Leitung P. Soutman's von Cornelius Visfcher geftochen). Soutman hat alfo auch auf feine Stecher einen künftlerifchen Einflufs geübt. Doch darf man daraus nicht fchliefsen, dafs diefer Einflufs nebenbei etwa dem idealen Zwecke galt, den Rubensftil in der Haarlemer Schule zu verbreiten. Wir müffen vielmehr der von verfchiedenen Schriftftellern vertretenen Anficht, dafs fich unter der Leitung Soutman's in Haarlem eine neue Pflanzfchule von Rubensftechern bildete, welche unter der Einwirkung der Compofitionen des vlämifchen Meifters ihrem Stil einen neuen Auffchwung gaben, die nüchternen Thatfachen gegenüberftellen, aus denen fich ergibt, dafs die genannten, für Soutman thätigen Stecher fich weitaus freier bewegten und ungleich tiefer in den Geift der Originale eindrangen, wenn fie nach Gemälden und Zeichnungen ihrer holländifchen Landsleute ftachen.

Soutman felbft ftand nur fo lange unter der Einwirkung von Rubens, als er diefelbe unmittelbar empfand. Nachdem er in feine Vaterftadt zurückgekehrt war, gab er fich ebenfo willig dem Einfluffe des Frans Hals hin, wie nicht nur die oben erwähnten Schützenftücke, fondern auch die decorativen Malereien beweifen, welche Soutman in dem Oranienfaale des 1647 erbauten Huis ten Bofch (Haus im Bufch) im Haag ausführte. Auch Jonas Suyderhoef leiftete fein Beftes in zahlreichen Stichen nach Bildniffen von Frans Hals, in welchen er nach Bode's Urtheil „den Geift diefes Künftlers in einer bisher unerreichten Meifterfchaft zum Ausdruck gebracht und feine malerifche Behandlung in der treueften und freieften Weife wiedergegeben hat." Dafs der Rubensftich in Haarlem nach dem Tode des Antwerpener Meifters noch eine Nachblüthe fand, ift alfo nur dem zufälligen Umftande zu verdanken, dafs Soutman aus früherer Zeit im Befitze von Zeichnungen nach Rubens'fchen Compofitionen war, welche er in feinem Atelier verarbeiten liefs. Als fie aufgebraucht waren, fuchte er nach anderen Aufgaben für feine Stecher. Seit 1647 liefs Soutman eine Reihe von Bildniffen holländifcher Fürften und Herren nach Honthorft, van Dyck und nach eigenen Zeichnungen ftechen, welche im Jahre 1650 unter dem Titel „Principes Hollandiae" erfchien. Jedes diefer Bildniffe trägt die Bezeichnung „Petro Soutman dirigente" (unter der Leitung Soutman's). Es kann darunter jedoch, wie oben erwähnt, nur eine Art von künftlerifcher, wenn nicht gar blofs gefchäftlicher Oberleitung verftanden werden, da Suyderhoef, van Sompel und C. Visfcher, die an der Wiedergabe der Zeichnungen betheiligten Stecher, um diefe Zeit längft über ein Lehrlingsverhältnifs hinaus waren. Dafs ein folches überhaupt jemals beftanden hat, mufs auf Grund der völligen Verfchiedenheit ihres technifchen Verfahrens von demjenigen Soutman's fo lange in Abrede geftellt werden, bis urkundliche Gegenbeweife erbracht worden find. Um diefelbe Zeit oder bald nach dem Erfcheinen jenes Porträtwerkes entftand eine zweite gröfsere Bilderreihe, die Porträts der öfterreichifch-deutfchen Kaifer von Rudolph von Habsburg bis Ferdinand III. in dreizehn Blättern, welche Suyderhoef und van Sompel nach Soutman's Zeichnungen *(P. Soutman invenit, effigiavit et excud.)* ftachen. Eine dritte gröfsere Folge find die achtunddreifsig Bildniffe flandrifcher Grafen, welche allein von C. Visfcher ausgeführt wurden.

Noch ein vierter der von Soutman befchäftigten Stecher, der aus Antwerpen gebürtige *Jan Louijs,* fand Gelegenheit, im Auftrage Soutman's ein Blatt nach Rubens zu ftechen, die „Ruhe der Diana nach der Jagd". Die Compofition ftimmt mit einem Gemälde der Münchener Pinakothek überein (Nr. 730 des Reber'fchen Kataloges), auf welchem Jan Brueghel die Thiere und die Landfchaft

[1] Vgl. M. Roofes, L'œuvre de P. P. Rubens, Antwerpen 1886, I, p. 101.



LVCAS VORSTERMANS
CALCOGRAPHVS ANTVERPIÆ IN GELDRIA NATVS.

Ant. van Dyck fecit aqua forti. *G H.*

Druck & Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien



Stich von L. Vorſterman nach Rubens

gemalt hat. Vier Bildniſſe, welche Louijs nach Zeichnungen Soutman's geſtochen hat, Ludwig XIII. von Frankreich und ſeine Gemalin Anna von Öſterreich, Philipp IV. von Spanien und ſeine Gemalin Eliſabeth, führen Baſan und Schneevoogt in ihren Verzeichniſſen von Stichen nach Rubens'ſchen Werken an. Aber es iſt nicht erwieſen, daſs dieſen Blättern Gemälde oder Zeichnungen von Rubens' Hand zu Grunde liegen. Louijs ſchloſs ſich ſpäter mehr der von Frans Hals und Rembrandt beeinfluſsten Richtung an, wie unter anderen eine von ihm herrührende Copie des Lievensz'ſchen Stiches „Die Auferweckung des Lazarus" beweiſt.

Soutman ſtarb am 16. Auguſt 1657 zu Haarlem. Schon geraume Zeit vor ſeinem Tode laſſen ſich keine Spuren mehr nachweiſen, daſs Rubens' Stil irgendwie auf die Stecher von Haarlem nachhaltig wirkſam geweſen wäre.

2. LUCAS VORSTERMAN.

Daſs der um 1595 zu Bommel in Geldern geborene Vorſterman ſchon geraume Zeit vor 1620 für Rubens thätig war, beweiſt die Thatſache, daſs unmittelbar, nachdem Rubens das dreifache Privilegium erlangt hatte, acht, zum Theil ziemlich umfangreiche Stiche von Vorſterman erſchienen, welche ſämmtlich die Jahreszahl 1620 tragen. Sie können nicht in dieſem einen Jahre entſtanden ſein, da nicht alle Blätter von gleicher Vollendung ſind, ſondern vielmehr eine Entwicklung von Stufe zu Stufe deutlich erkennbar iſt, was übrigens auch durch ein Document von Rubens' eigener Hand beſtätigt wird. In demſelben Jahre, am 28. Auguſt 1620, erhielt Vorſterman auch das Antwerpener Bürgerrecht, deſſen Erwerbung nöthig war, wenn Vorſterman zugleich mit ſeinen Stichen Handel treiben wollte. In den Liſten findet ſich folgender Vermerk: „Lucas Emilius Vorſterman, Sohn des Emilius, geboren in Bommel, Kaufmann und Kupferſtecher." Wenn wir den oben citirten Angaben Sandrart's Glauben ſchenken wollen, wäre Vorſterman erſt auf Rubens' Veranlaſſung zum Kupferſtich gekommen. Wer ihn in der Führung des Grabſtichels unterwieſen, wiſſen wir nicht. Doch ſcheint er ſich nach holländiſchen Stechern gebildet zu haben, wie wir aus einer gegenſeitigen Copie ſchlieſsen dürfen, welche er nach der „Paſſion" des 1617 in Haarlem verſtorbenen Heinrich Goltzius in zwölf Blättern ausgeführt hat, im engen Anſchluſs an die Originale.[1] Goltzius iſt in dieſem Werke der Manier des Lucas van Leyden gefolgt, und deſſen einfache, klare und ſaubere Behandlung der Strichlagen bildet auch, im Gegenſatze zu dem mit ſtarken Contraſten arbeitenden, unruhigen, auf maleriſche Geſammtwirkung gerichteten Verfahren Soutman's, die Grundlage der Vorſterman'ſchen Technik, welche uns nicht darüber in Zweifel läſst, daſs der Grabſtichel ihr vornehmſtes Werkzeug war und daſs neben ihm Nadel und Ätzwaſſer nur eine nebenſächliche Rolle ſpielten. Unter Rubens' Einfluſs gewannen die Linien,

[1] Exemplare der Vorſterman'ſchen Copien ſind nicht ſo ſelten, wie Hymans (a. a. O. Seite 163) andeutet. Auch das Berliner Kupferſtich-Cabinet beſitzt eines.

welche bei Lucas van Leyden im Dienſte einer nur flachen Modellirung und einer nur auf Schärfe der Umriſſe bedachten Zeichnung ſtehen, eine gröſsere Geſchmeidigkeit, eine Dehnungsfähigkeit, die ſich den ſchwellenden Bewegungen, dem üppigen Rhythmus der Formen, die für den Rubensſtil bezeichnend ſind, völlig gewachſen zeigten. In den erſten Verſuchen, welche Vorſterman mit der Wiedergabe Rubens'ſcher Vorlagen machte, ſind dieſe Eigenſchaften naturgemäſs noch unentwickelt. Hier kommt zunächſt eine Madonna in Betracht, welche ſich mit gefalteten Händen halb über das Kind neigt, das bis zur Bruſt mit einer Decke verhüllt auf einem Bette ſchläft, deſſen unterer Rand die Inſchriften: *Pet. Pauli Rubens pinxit* und *L. Vorsterman fecit* trägt (Schneevoogt S. 80, Nr. 54). Da die Angabe der Privilegien fehlt, iſt die Entſtehungszeit des Blattes vor 1620 geſichert. Zudem ſpricht auch die Art der techniſchen Behandlung dafür, daſs wir es mit einer Erſtlingsarbeit zu thun haben. Der Hintergrund iſt rein mechaniſch durch rechtwinkelig ſich kreuzende Linien gedeckt, und ebenſo naiv und unbeholfen ſind die Schattenpartien durch hinzutretende Diagonalen erreicht worden. Die Modellirung der nackten Körpertheile iſt meiſt durch Punktirung erfolgt, und von den leicht und anmuthig geſchwungenen, ſanft anſchwellenden und ausklingenden Grabſtichellinien, welche die reifſten Schöpfungen Vorſterman's charakteriſiren, ſind kaum erſt die Anfänge zu erkennen. Dem Stiche lag eine Federzeichnung zu Grunde, welche ſich jetzt in der Sammlung Ellinckhuyzen zu Rotterdam befindet, und es iſt nicht ausgeſchloſſen, daſs der Stecher mit Abſicht die einfachſten Proceduren gewählt hat, um den Charakter der Federzeichnung auch in ſeiner Nachbildung feſtzuhalten. Auch die Anwendung des Ätzwaſſers, die hie und da zu erkennen iſt, läſst ſich vielleicht auf dieſe Abſicht zurückführen. Zu den Jugendarbeiten Vorſterman's rechnet Hymans ferner eine kleine Venus nach Elsheimer, „welche in der alten Manier mit Strichlagen, die durch ziemlich weite Zwiſchenräume getrennt ſind, behandelt iſt“. Für die Zeitbeſtimmung der übrigen Stiche Vorſterman's nach Rubens gibt uns, wie oben erwähnt, eine Auslaſſung des Meiſters ſelbſt einigen Anhalt. Es iſt dies eine Stelle aus dem bereits citirten Briefe (Seite 3), welchen Rubens am 19. Juni 1622 an den Maler Peter van Veen im Haag, den Bruder ſeines Lehrers Otto van Veen, ſchrieb.[1] Peter van Veen hatte ihn, wie aus Rubens' Brief hervorgeht, um eine Anzahl von Stichen nach ſeinen Werken erſucht, die ihm fehlten, und erhielt darauf folgende Antwort: „Es thut mir leid, daſs es wenige ſind, da wir während einiger Jahre nichts gemacht haben wegen der Geiſtesſtörung (disviamento) meines Stechers. So wenige es ſind, werde ich ſie Ihnen dennoch gerne ſchicken. Es ſind ein Sanct Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt, wurde etwas derb geſtochen, weil es der erſte Verſuch war; die Rückkehr der Madonna mit dem Jeſusknaben aus Ägypten; eine kleine Madonna, welche das Kind küſst, die mir gut zu ſein ſcheint, und noch eine Suſanna, die ich zu den beſten zähle, und ein groſses Bild des Sturzes Lucifers, das nicht übel gelungen iſt, und noch der Auszug Loth's mit der Frau und den Töchtern aus Sodom, welcher zuerſt geſtochen wurde, als der Stecher mein Gehilfe wurde. Ich habe noch eine Amazonenſchlacht von ſechs Blättern, der noch wenige Tage Arbeit fehlen; aber ich kann ſie nicht aus den Händen des Stechers ziehen, obwohl es drei Jahre her ſind, daſs die Arbeit bezahlt iſt. Ich würde ſie gerne zuſammen mit den anderen Ew. Herrlichkeit ſchicken; aber es iſt wenig Ausſicht vorhanden, daſs ſie ſo ſchnell fertig gemacht werden kann.“

[1] Siehe: Adolf Roſenberg, Rubensbriefe (Leipzig, 1881), Seite 62 ff. — Oben (Seite 3, Zeile 17 von unten) iſt ſtatt 1621 die Jahreszahl 1622 zu leſen. Dieſen Brief hat Ruelens zuerſt in „Pierre Paul Rubens, documents et lettres“ (p. 83 und p. 143) veroffentlicht. Nach ſeiner Meinung bedeutete das ungewohnliche Wort „disviamento“ (der Brief iſt italieniſch geſchrieben) „changement de voie“, das heiſst ſo viel wie „Abreiſe“, und er glaubte, daſs damit Vorſterman's Reiſe nach England gemeint ſei. Dagegen hat Hymans (a. a. O. p. 195 ff.), welcher überhaupt in ſeinem mehrfach citirten, gehaltvollen Werke die Grundlage für eine geſchichtliche Darſtellung des Stiches unter Rubens' Einfluſs geſchaffen hat, überzeugend nachgewieſen, daſs unter „disviamento“ eine geiſtige Störung zu verſtehen iſt, und hat zur Unterſtützung ſeiner Beweisführung die von uns weiter unten angeführten Citate aus Mariette und einer Urkunde mit der Stelle aus Rubens' Briefe glücklich combinirt.



Die Rückkehr aus Ägypten. Stich von L. Vorsterman nach Rubens.

Aus dieser in mehr als einer Hinsicht wichtigen Briefstelle erfahren wir zunächst, dass Lucas Vorsterman — um diesen handelt es sich, obwohl Rubens seinen Namen nicht nennt[1] — wegen einer Geistesstörung geraume Zeit seinen Verpflichtungen gegen seinen Auftraggeber nicht nachkommen konnte oder wollte. Dass dieser Zustand einige Jahre angehalten hätte, beruht wohl auf einer Ungenauigkeit oder auf einer Übertreibung von Rubens, welche sich aus seinem Verdrusse über die freiwillige oder unfreiwillige Arbeitseinstellung seines Stechers erklärt. Denn die Zahl von Stichen Vorsterman's nach Rubens, welche die Jahreszahlen 1620 und 1621 tragen, ist so gross, dass eine Unterbrechung der Arbeit durch einige Jahre nicht wahrscheinlich ist, und wenn auch die Annahme nahe liegt, dass einige dieser Stiche bereits früher entstanden und bis zur Erlangung der Privilegien von der Veröffentlichung zurückgehalten worden sind, so kann diese Annahme doch nur für einige der Blätter von 1620 gelten. Da Vorsterman den Stich nach der Amazonenschlacht noch im Laufe des Jahres 1622 vollendete, so dass ihn Rubens am 1. Januar 1623, wie sich aus dem Wortlaut der Widmung an die Gräfin Arundel ergibt, in den Handel bringen konnte, so kann die Geistesstörung des Kupferstechers nur etwa ein Jahr angehalten haben, vielleicht von Mitte 1621 bis Mitte oder Ende 1622. Diese Annahme wird durch die Thatsache unterstützt, dass es keine Stiche von Vorsterman gibt, welche die Jahreszahl 1622 tragen.

Ausser dem Rubens'schen Briefe liegen uns noch zwei andere Zeugnisse für Vorsterman's Wahnsinn vor. Der bekannte Kunstsammler und Kunstschriftsteller Pierre Jean Mariette (1694—1774) sagt in seinem „Abécédario", einer Sammlung von Notizen über Kunst und Künstler, von dem in Rubens' Brief erwähnten Stiche Vorsterman's „Der Sturz des Lucifer": „Es ist eines der vollkommensten Werke dieses geschickten Stechers und eine der glücklichsten Compositionen von Rubens. Licht und Schatten sind darauf mit grosser Kunstfertigkeit vertheilt, und zwar so, wie man es zur Erreichung einer schönen Wirkung im Stich nur wünschen kann. Rubens verwendete die äusserste Sorgfalt, um die Arbeit seines Stechers zu leiten, und dieser vollbrachte sie mit solchem Eifer, dass sein Geist darüber sehr beträchtlich schwach wurde." Die Quelle, aus welcher Mariette die letztere Nachricht geschöpft hat, ist uns unbekannt; aber sie verdient volles Vertrauen, um so mehr, als Rubens in seinem Briefe an P. van Veen den Sturz des Lucifer an letzter Stelle nennt. Das zweite Zeugniss ist eine gleichzeitige Urkunde, eine Bittschrift, welche mehrere Freunde von Rubens an die Statthalterin Isabella nach Brüssel richteten und in welcher sie um Massregeln zum Schutze der Person des Malers baten, nachdem der Bürgermeister von Antwerpen, Rockox, sich geweigert, in der Angelegenheit, welche den Anlass zu der Bittschrift gegeben, einzuschreiten. Im Frühjahre 1622 war nämlich Rubens in gefahrdrohender Weise von einem Menschen belästigt worden, der, wie es in der Bittschrift heisst, „nach dem Urtheile mehrerer geistesgestört" war. Es liegt nahe, anzunehmen, dass Vorsterman dieser gefährliche Mensch gewesen und dass Zwistigkeiten mit Rubens, vermeintliche oder wirkliche Benachtheiligungen, zur Verschlimmerung seines geistigen Zustandes beigetragen haben, so dass er sich schliesslich weigerte, die Platten mit den Stichen nach der Amazonenschlacht gutwillig herauszugeben. Der Umstand, dass der mit Rubens eng befreundete Rockox eine amtliche Einmischung in jene Differenzen ablehnte, scheint dafür zu sprechen, dass dem Bürgermeister das Mass beiderseitigen Verschuldens nicht klar war. Wie Rubens jedoch in dem Briefe an P. van Veen versichert, hatte Vorsterman nichts mehr von ihm zu fordern, sondern er hatte im Gegentheil Vorausbezahlung erhalten. Die Infantin richtete denn auch am 29. April einen Brief an den Antwerpener Magistrat, in welchem sie demselben auftrug, für die Sicherheit des Meisters zu sorgen.[2]

[1] Es lag nicht in Rubens' Gewohnheit, die Namen seiner Schüler und Mitarbeiter in seiner Correspondenz zu nennen.

[2] Auch gegen Ende seines Lebens verfiel Vorsterman in Tiefsinn, was wir aus einer handschriftlichen Bemerkung des Malers Johann Erasmus Quellinus (1634 bis 1715) erfahren. Mitgetheilt von Th. Levin in der „Zeitschrift für bildende Kunst" XXIII, Seite 172.



Über das biographiſche Intereſſe hinaus iſt jener Brief noch inſofern von groſser Wichtigkeit, als wir mit ſeiner Hilfe und auf Grund der Jahreszahlen ein chronologiſches Verzeichniſs der Stiche aufſtellen können, welche Vorſterman im Auftrage von Rubens und auf deſſen Koſten ausgeführt hat. Der erſte Verſuch war alſo nach Rubens' Angabe[1] der heilige Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt. Er und der Auszug Loth's mit Frau und Töchtern aus Sodom ſtehen am Anfang der Reihe, welche die Jahreszahl 1620 trägt. Es ſind auſser ihnen noch ſieben: die Rückkehr aus Ägypten,[2] die heilige Familie mit der Madonna, welche das Kind küſst, die Suſanna im Bade, zwei Anbetungen der Hirten in verſchiedenen Compoſitionen von elf, reſpective neun Figuren, die kleine Anbetung der Könige und die Kreuzabnahme. Mit der Jahreszahl 1621 ſind verſehen: die groſse Anbetung der Könige, Chriſtus mit dem Zinsgroſchen, das Martyrium des heiligen Laurentius und der Sturz Lucifer's. Den Schluſs dieſer Gruppe bildet die groſse Amazonenſchlacht, mit deren Vollendung Vorſterman's Thätigkeit in Rubens' Solde zugleich ihren Abſchluſs erreichte. Dieſe vierzehn Blätter ſind zumeiſt unter Rubens' unmittelbarer Controle und Mitwirkung entſtanden und ſomit die erſten zuverläſſigen Documente für den Einfluſs des Meiſters auf einen Stecher. Dieſer Einfluſs muſs ein ſehr weitgehender geweſen ſein, da Vorſterman in den zahlreichen Stichen, welche er ſpäter nach den Werken anderer Meiſter ausführte, niemals wieder die Kraft und Tiefe des Ausdrucks, die Eleganz und die Geſchmeidigkeit der Grabſtichelführung und den Reichthum und Glanz des Colorits erreichte, die das gemeinſame Kennzeichen jener vierzehn Stiche ſind. Wie groſsen Werth Rubens ſelbſt auf dieſe Blätter legte, geht daraus hervor, daſs er zwölf von ihnen hochgeſtellten oder befreundeten Perſonen widmete, welchen er zu Dank verpflichtet war oder denen er ſeine Hochachtung und Verehrung ausdrücken wollte. Alle dieſe Stiche tragen das dreifache Privilegium und geben uns dadurch Anhalt und Grund, einige gleichzeitig entſtandene, mit dem Namen Vorſterman's, aber nicht mit dem dreifachen Privilegium geſchützte Stiche nach Rubens als ſolche zu kennzeichnen, welche nicht auf Veranlaſſung des Meiſters und unter ſeiner Mitwirkung ausgeführt worden ſind. Wir ſind zu dieſer Annahme um ſo eher berechtigt, als jene verdächtigen Blätter in der Technik ſchwächer ſind, als die ſicher bezeugte Reihe der vierzehn, und als ſie den Namen Vorſterman's nur als Drucker, nicht als Stecher tragen. Es ſind eine Darſtellung des von Teufeln und ſeiner Frau verſuchten Hiob (Schneevoogt S. 3, Nr. 17), eine heilige Familie mit dem kleinen Johannes und der heiligen Eliſabeth (Schneevoogt S. 87, Nr. 110) und eine heilige Magdalena (Schneevoogt S. 116, Nr. 53). Dieſen Stichen fehlt die Geſchmeidigkeit, die ſchwungvolle Eleganz der Linienführung, welche den obigen vierzehn eigen iſt. Sie ſind ſteifer in der Zeichnung, von erheblich geringerer Tiefe des Ausdrucks in den Köpfen und auch härter und gröber geſtochen. Nirgends deutet eine Retouche an, daſs Rubens verſucht hätte, dieſe Mängel irgendwie zu vermindern und den Blättern etwas von dem Glanze ſeines Colorits mitzugeben. Da auch Vorſterman dieſelben nicht mit ſeinem Künſtlernamen gedeckt, ſondern ſich nur als Drucker und Verleger genannt hat, iſt anzunehmen, daſs ſie unter weſentlicher Beihilfe von Schülern entſtanden ſind. Noch in demſelben Jahre 1620, in welchem ſich Vorſterman als Stecher und Kunſthändler in die Antwerpener Lucasgilde hatte einſchreiben laſſen, hat er auch daſelbſt einen Lehrling Namens *Adriaen Cas* angemeldet, von welchem ſonſt nichts weiter bekannt iſt. Das Urbild zu dem von ſeiner Frau und den Teufeln geplagten Hiob war der Seitenflügel eines dreitheiligen Altars, welchen Rubens 1613 für die Nicolauskirche in Brüſſel gemalt hat, der aber 1695 verbrannt iſt. Es ſcheint, daſs gerade die Compoſition jenes

[1] Daraus erklärt es ſich auch, daſs von dieſer Platte, wie Schneevoogt anführt, Abdrücke ohne die Privilegien exiſtiren.

[2] Rubens bezeichnet die Darſtellung ſelbſt als „Rückkehr aus Ägypten". Der Stich trägt jedoch die Unterſchrift: *Dei et matris et filii fugam in Aegyptum etc.* (Die Flucht nach Ägypten). Da der Jeſusknabe auf dem Stiche bereits vier bis fünf Jahre alt iſt und ſeine in geſegneten Umſtänden befindliche Mutter an der Hand führt, kann es ſich nur um die Rückkehr aus Ägypten handeln.



Pan mit Tigern. Stich · · L. Vorſterman nach Rubens.

Flügelbildes, vielleicht wegen ihres phantaftifchen Inhaltes und ihrer dramatifchen Bewegung, dem Meifter befonders werthvoll gewefen ift, da er zwei Wiederholungen desfelben von Schülern hat anfertigen laffen, von denen fich die eine in der Sammlung Lacaze im Louvre, die andere in der Münchener Pinakothek befindet.[1] Letztere hat, wie fich aus der Übereinftimmung der Mafse ergibt, dem auf eigene Verantwortung und Rechnung Vorfterman's ausgeführten Stiche als Vorlage gedient. Das Original zu dem zweiten der Blätter, welche aus der Reihe der eigenhändigen Arbeiten Vorfterman's auszufchliefsen find, befindet fich im Palazzo Pitti zu Florenz. Der in einer Korbwiege liegende kleine Heiland ftreichelt dem fich in kindlicher Verehrung nahenden Johannesknaben die Wange, während Jofeph, Maria und Elifabeth mit wohlgefälliger Theilnahme auf die Kleinen herabblicken. Doch fcheint nicht diefes Gemälde das Vorbild für den Stich des Vorfterman'fchen Verlages gewefen zu fein, fondern eine mit jenem in den Verhältniffen völlig übereinftimmende Atelierwiederholung, welche fich im Befitze des Marquis Francesco Spinola in Genua befindet.[2] Ein Gemälde mit der bereuenden Magdalena, deffen Compofition mit dem dritten der Stiche übereinftimmt, befitzt die Galerie des Belvedere zu Wien (Katalog von Ed. von Engerth Bd. II, Nr. 1161). Die Heilige ringt verzweifelnd die Hände und ftöfst mit dem Fufse ein Käftchen mit Schmuckfachen von fich, während ihre Schwefter Martha, welche im Hintergrunde fitzt, ruhig diefen Ausbruch der Reue beobachtet. Auch von diefem Bilde exiftirt eine Wiederholung von Schülerhand in der Gemäldegalerie zu Caffel.

Einer Charakteriftik der erften Periode von Vorfterman's Thätigkeit dürfen wir nach diefer Ausführung nur jene vierzehn Stiche zu Grunde legen, welche neben anderen äufserlichen Kennzeichen das Gepräge des Rubens'fchen Geiftes deutlich an fich tragen. Der heilige Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt (Schneevoogt S. 97, Nr. 26), ift, wie Rubens in feinem Briefe felbft hervorhebt, etwas derb geftochen, was er damit begründet, dafs mit diefem Blatte der erfte Verfuch gemacht wurde. Nichtsdeftoweniger ift eine kräftige malerifche Wirkung erreicht worden, mit welcher fich Rubens aber nicht zufrieden geben wollte, weil er zu demfelben Ziele auch durch vollendete Eleganz und Zartheit der Linienführung gelangen zu können glaubte, was denn auch in der That bei den nächften Blättern der Fall war. Rubens widmete diefen Stich, welchem ein von Schülerhand ausgeführtes Gemälde im ftädtifchen Mufeum zu Cöln zu Grunde liegt, zwei Brüdern, den Kapuzinermönchen Ludwig und Roger Clariffe, die dem heiligen Franciscus, von deffen Orden fich die Kapuziner abgezweigt hatten, eine befondere Verehrung zollten. Als directe Vorlage für den Stich diente vermuthlich eine im Louvre befindliche Zeichnung, die mit Feder, fchwarzer Kreide und chinefifcher Tufche ausgeführt und weifs gehöht ift.[3] Nach Hymans' Anficht rührt diefe Zeichnung von Vorfterman felbft her, und es ift allerdings fehr wahrfcheinlich, dafs alle Zeichnungen diefer Art, welche das Louvre befitzt, zehn an der Zahl, die Vorlagen für die entfprechenden Stiche gewefen und unter Rubens' Auffícht, wohl meift von den betreffenden Stechern felbft, ausgeführt worden find. Einige Blätter find fogar, wie Reifet annehmen zu dürfen glaubt, von der Hand des Meifters felbft retouchirt worden. Auch die Zeichnung zur „Flucht des Loth mit feiner Familie aus Sodom“ (Schneevoogt S. 2, Nr. 9) befindet fich im Louvre. Sie ift nur in fchwarzer Kreide ausgeführt und zur Bezeichnung der Lichter, auf deren forgfältige Abwägung Rubens hohen Werth legte, mit Weifs gehöht. Obwohl der Stich in der erften Zeit entftanden ift, wo Vorfterman für Rubens arbeitete, zeigt er den

[1] Nr. 805 des Katalogs von F. von Reber. Letzterer zweifelt ebenfalls an der Urheberfchaft des Stiches durch Vorfterman, wie aus feinem Zufatze „Geftochen im Kunftverlag von L. Vorfterman“ hervorgeht. Wenn fich die Vermuthung Scheibler's, dafs Simon de Vos (1603 bis 1676) diefe Copie ausgeführt hat, beftätigen follte, fo wäre ein Grund mehr vorhanden, den Stich des Vorfterman'fchen Verlages als eine unrechtmäfsige Nachbildung im modernen Sinne, ohne Rubens' Genehmigung, bezeichnen zu dürfen.

[2] M. Roofes, L'oeuvre de P. P. Rubens, Antwerpen 1886 Bd. I, S. 296.

[3] Im Verzeichnis von F. Reifet (Paris 1866) Nr. 582.





Loth verläſst mit ſeinen Töchtern Sodom. Stich von L. Vorſterman nach Rubens.

Stecher doch bereits auf der Höhe ſeiner Meiſterſchaft. Insbeſondere iſt die Lichtwirkung durch die zarteſten Mittel erreicht worden, ohne daſs der Künſtler zu groben Contraſten gegriffen hätte. Als Vorſterman die Reihe ſeiner klaſſiſchen Stiche ausführte, ſtrebte Rubens nach einem möglichſt hellen, blonden Geſammtton, und dieſes Beſtreben des Meiſters gewann auch auf die Stiche nach ſeinen Bildern einen entſcheidenden Einfluſs. Das dem Stiche entſprechende Gemälde iſt aus der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim in den Beſitz des Mr. Ch. Butler in London gekommen. Es mag ungefähr um 1617 gemalt worden ſein, wie Rooſes annimmt, unter Mithilfe von van Dyck, und bald darauf wird Vorſterman auch ſeinen Stich begonnen haben, welcher Rubens bereits ſo wohl gelungen erſchien, daſs er ihn mit dem Ausdrucke beſonderer Hochachtung und Liebe ſeinem Schwiegervater Jan Brant widmete.[1]

Die im Louvre befindliche Zeichnung zu der „Rückkehr aus Ägypten“ (Schneevoogt S. 26, Nr. 124) zeigt einige Retouchen von Rubens' Hand und weicht auch in einigen Kleinigkeiten von dem ausgeführten Stiche ab, auf welchem hinter der Madonna ein Bäumchen hinzugefügt und der Eſel mit einem

[1] Die Widmung lautet: Eruditione et probitate Cl^{mo} V. D. Joanni Brantio Ic^{to} urbi Antverpiensi ab actis socero amantissimo Petrus Paulus Rubens gener observantiæ ergo DD.

Bruſtriemen verſehen worden iſt. Das Gemälde, welches zur Gruppe der helltönigen gehört, iſt aus der Galerie von Blenheim 1886 gleichfalls in den Beſitz des Mr. Ch. Butler in London übergegangen. Nach Rooſes' Urtheil iſt es von einem Schüler gemalt und nur von Rubens retouchirt. Bei aller Vortrefflichkeit der Zeichnung und Reinheit der Umriſſe fehlt es dem Colorit an Glanz und Wärme. Von letzteren iſt deſto mehr in dem Stich (ſiehe S. 39) zu ſpüren. Kopf und Oberkörper der Madonna ſchwimmen im hellſten Lichte, und doch iſt die Modellirung der Körperformen nur mit Hilfe einfacher Strichlagen in wunderbarer Zartheit herausgearbeitet. Der Adel der Köpfe und die Tiefe ihres Ausdrucks, insbeſondere der überaus anmuthige Kopf des jungen Heilands, der mit liebreichem Lächeln zu ſeiner Mutter emporblickt, erheben dieſen Stich, der die Abſichten des Meiſters ſicherlich vollkommen erſchöpft hat, zu einer der köſtlichſten unter den idylliſchen Compoſitionen des Meiſters. Er hat das Blatt dem Johannes Velasco, einem Secretär des Marcheſe von Spinola, gewidmet.[1]

Mit der Bezeichnung „Die kleine Madonna, welche das Kind küſst", hat Rubens den Inhalt der Compoſition des darunter verſtandenen Stiches nicht erſchöpft. Es iſt vielmehr eine heilige Familie (Schneevoogt S. 88, Nr. 126): in der Mitte die Madonna, welche ihre Lippen zum Kuſſe dem ſich an ſie ſchmiegenden und ihr zärtlich die Wange ſtreichelnden Jeſusknaben nähert, zu ihrer Linken der heilige Joſeph, welcher mit freundlicher Miene auf den kleinen Johannes blickt, der mit ſeinem Lämmchen zum Beſuche des Spielgefährten gekommen iſt, und zur Rechten der Madonna die heilige Eliſabeth, welche die Hände auf die am Boden ſtehende Korbwiege ſtützt. Das dieſer Compoſition entſprechende Gemälde, welches 1886 aus der Galerie zu Blenheim auch zu Mr. Ch. Butler gelangt iſt, charakteriſirt ſich durch ſeine matte, glanzloſe Färbung gleich der vorerwähnten „Rückkehr aus Ägypten" als eine Schülerarbeit, die nach einer Zeichnung des Meiſters ausgeführt worden iſt. Eine gleiche Compoſition, auf welcher jedoch die heilige Eliſabeth mit der Wiege fehlt und der Hintergrund durch eine Ruine und eine waldige Landſchaft gebildet wird, während auf Vorſterman's Blatte hinter den Figuren eine mächtige Pfeilerbaſis mit ſich anſchlieſsender Baluſtrade und jenſeits derſelben eine bergige Landſchaft ſichtbar iſt, hatte bereits einem Stiche von Michel Lasne zu Grunde gelegen, der, wie wir oben[2] geſehen haben, im Jahre 1617 für Rubens thätig war. Die neue, erweiterte Faſſung, welche an Geſchloſſenheit und Abrundung hinter der urſprünglichen zurückbleibt, muſs alſo in der Zeit von 1617 bis 1619 entſtanden ſein. Der Stich Vorſterman's, welchem Rubens ſelbſt das Zeugniſs ausſtellte, daſs er ihm gut zu ſein ſcheine, gehört zu den ſehr lichtreichen und mit äuſserſter Zartheit und Liebe durchgeführten. Rubens widmete dieſes Sinnbild des Familienglücks der Gattin ſeines Freundes, des Bürgermeiſters Rockox, Adriana Perez.[3]

Noch feiner und zarter in der Grabſtichelführung und noch leuchtender und heller im Geſammtton wie in der Behandlung des Fleiſches iſt der Stich nach der von den beiden Alten überfallenen „Suſanna im Bade" (Schneevoogt S. 10, Nr. 84), dem Rubens in dem Briefe an van Veen das ehrenvolle Zeugniſs beigab, daſs er ihn zu den beſten zähle. Ein Gemälde von Rubens, welches mit der Compoſition des Stiches (ſiehe oben S. 41) übereinſtimmt, iſt bis jetzt nicht aufgefunden worden. Wir wiſſen jedoch aus dem Briefwechſel zwiſchen dem Meiſter und dem engliſchen Geſandten im Haag, Sir Dudley Carleton,[4] daſs Rubens im Jahre 1618 eine Suſanna in ſeinem Atelier hatte, welche er nebſt anderen Gemälden

[1] Nobili viro Joanni Velaso Hispaniarum Indiarumque Monarchae itemque excellentissimo Marchioni Spinulae a secretis Petrus Paulus Rubens benevolentiæ Caussa inscripsit. — Von dem Vorſterman'ſchen Stiche exiſtiren fünf Copien, was für den groſsen Beifall ſpricht, den das Blatt bei den Zeitgenoſſen gefunden hat.

[2] Seite 20; ebenda iſt Zeite 11 von unten ſtatt „Anna" — „Eliſabeth" zu leſen.

[3] D. Adrianæ Perez N. V. Nicolai Roccoxi equitis conjugi Petrus Paulus Rubens auctor lubens merito dedicavit. — Auch dieſes Blatt iſt fünfmal copirt worden.

[4] Siehe A. Roſenberg, Rubensbriefe, Seite 41 bis 52.

gegen eine Sammlung von antiken Marmorarbeiten im Befitze des englifchen Kunftfreundes vertaufchen wollte. In der Lifte der Gemälde, die er Carleton fchickte, fagt er, dafs diefe Sufanna von einem feiner Schüler gemalt, aber ganz von feiner Hand retouchirt worden fei. Im Laufe des Briefwechfels bemerkte Carleton: „Die Sufanna dürfte fchön genug fein, um felbft Greife verliebt zu machen. Was die Keufchheit ihrer Haltung betrifft, fo darf mein Zartgefühl fich nicht über das Werk eines Mannes von Ihrer Vorficht und Discretion beunruhigen." Da Carleton die Sufanna fchliefslich nahm, fcheint fie keinen Anftofs bei ihm erregt zu haben. Unter den verfchiedenen Darftellungen diefer Scene, welche Rubens gefchaffen hat, ift die von Vorfterman wiedergegebene die keufchefte, und diefer Umftand fcheint dafür zu fprechen, dafs das von Carleton erworbene Bild mit unferem Stiche übereingeftimmt hat. Dafs Rubens felbft bei folchen Darftellungen nicht an Erregung der Sinne dachte, fondern aus dem unbefangenen Drange feines künftlerifchen Naturels fchuf, ergibt fich daraus, dafs er den Vorfterman'fchen Stich „als ein Mufter der Keufchheit" derfelben Anna Rœmer Visfchers widmete, welcher er bereits um 1617 eine andere, ungleich derbere Darftellung der gleichen Scene in einem Stiche von Michael Lasne (fiehe oben Seite 20) zugeeignet hatte. Aus dem Umftande, dafs beide Stiche eine gleichlautende Widmung [1] tragen, darf man fchliefsen, dafs Rubens in dem Stiche von Lasne nicht eine der verehrten Dame würdige Huldigung erblickt hat. Vielleicht hatte Rubens aber auch eine befondere Verpflichtung gegen fie, da es den Anfchein hat, als hätte die einflufsreiche Dichterin und vielgewandte Weltdame, die „holländifche Sappho", wie fie von ihren Zeitgenoffen genannt wurde, bei den diplomatifchen Verhandlungen mitgewirkt, welche um diefe Zeit zwifchen dem Statthalter der fpanifchen Provinzen und den holländifchen Generalftaaten unter der Hand eingefädelt wurden, um einen Frieden oder doch eine Verlängerung des 1621 ablaufenden Waffenftillftandes herbeizuführen, [2] und an denen auch Rubens betheiligt war. Dafs fie fich zu folchen Unterhandlungen willfährig erwiefen haben dürfte, wird aus dem Umftande gefolgert, dafs fie Katholikin war. Mit der Widmung gerade diefes Blattes an Anna Rœmer verband Rubens noch einen tieferen Sinn. Das Fräulein hatte befchloffen, unvermält zu bleiben, um fich ausfchliefslich der Pflege ihres greifen Vaters widmen zu können, und um diefes Opfers willen wurde fie von den Dichtern als ein Mufter kindlicher Liebe gefeiert. Bald nach 1623 hat fie fich aber doch verheirathet, vielleicht weil ihre Pflege nicht mehr nothwendig war, und fpäter zwei Söhnen das Leben gegeben, welche bei den Jefuiten in Brüffel erzogen wurden.

Von den beiden Vorfterman'fchen Stichen nach der „Anbetung der Hirten", welche dem Jahre 1620 angehören, fteht der eine, fchwächere (Schneevoogt S. 15, Nr. 23) ebenfalls mit den erwähnten diplomatifchen Verhandlungen zwifchen Holland und den fpanifchen Provinzen in Verbindung. Er ift nämlich dem Kanzler von Brabant, Peter Pecquius, gewidmet,[3] welcher im Jahre 1621 beauftragt wurde, im Haag die Friedensverhandlungen anzuknüpfen, und zu welchem Rubens, wie aus feiner diplomatifchen Correfpondenz hervorgeht, fpäter noch in engere Beziehungen trat. Das einzige, Rubens zugefchriebene Gemälde, welches mit der Compofition des Stiches übereinftimmt, befindet fich im Mufeum zu Rouen, ift aber nicht von Rubens felbft ausgeführt, fondern eine von ihm nur übergangene Schülerarbeit und weicht auch an verfchiedenen Stellen, zum Theil fehr erheblich, von dem Stiche ab. Die Zeichnung, welche letzterem zu Grunde liegt, befindet fich im Louvre (Katalog von Reifet,

[1] Lectissimæ Virgini Annæ Rœmer Visschers illustri Bataviæ syderi multarum Artium peritissimæ Poetices vero studio supra sexum celebri rarum hoc Pudicitiæ exemplar Petrus Paulus Rubenus L. M. D. D. — Von den freundfchaftlichen Beziehungen, die zwifchen dem Maler und der Dichterin, welche fich auch mit der Malerei befchäftigte, vorhanden waren, zeugt ein Gedicht, das fie im Jahre 1621 an Rubens richtete, als fie eine Copie nach einem Madonnenbilde des Meifters anfertigte. Vgl. Roofes, L'œuvre de P. P. Rubens, I, S. 252.

[2] Siehe Ch. Ruelens, Pierre Paul Rubens, documents et lettres (Brüffel 1877), S. 94.

[3] Nobilissimo et amplissimo viro Petro Pecquio Brabantiæ cancellario sacram hanc theophaniam adfectus et obsequii ergo Petrus Paulus Rubenus dedicat consecratque Ano 1620.

Nr. 577). Das Blatt iſt dunkler im Ton gehalten als die übrigen dieſer Reihe und wirkt vielleicht aus dieſem Grunde nicht ſo beſtechend. Vielleicht gehört es auch zu den erſten Verſuchen Vorſterman's, da der Stichel noch mit einer gewiſſen Ängſtlichkeit gehandhabt iſt und verſchiedene Strichlagen und Schraffirungen eine Härte verrathen, welche den beſten Schöpfungen des Jahres 1620 nicht mehr eigen iſt. Die zweite „Anbetung der Hirten" (Schneevoogt S. 16, Nr. 28) iſt ein Breitbild mit neun Figuren, deſſen Compoſition mit derjenigen auf einer der Seitenpredellen des Triptychons identiſch iſt, welches Rubens für die Sanct Johannes-Kirche in Mecheln ausführte. Dieſes umfangreiche Werk beſchäftigte den Meiſter während der Jahre 1617 bis 1619. Es iſt eine ſeiner glänzendſten Arbeiten, die leider durch Verſchleppungen und Reſtauration viel von ihrem urſprünglichen Glanze eingebüſst hat. Alle Stücke des Altars, deſſen Seitenflügel auf beiden Seiten bemalt waren, ſind auch nicht mehr in der Kirche beiſammen. Die Seitenpredellen, welche im Jahre 1794 von den Franzoſen entführt wurden, befinden ſich jetzt im Muſeum zu Marſeille. Auf dem Stiche Vorſterman's ruht der volle Luſtre des Rubens'ſchen Colorits, deſſen die Gemälde jetzt entbehren. Obwohl es dem Stecher gelungen iſt, in der Charakteriſtik der Köpfe Tiefe und Wärme der Empfindung und des Ausdrucks mit Gröſse der Auffaſſung zu verbinden, iſt die Technik noch nicht zu ſo vollkommener Freiheit entwickelt, wie auf der „Rückkehr aus Ägypten" und der „Suſanna im Bade", und demnach ſcheint die Annahme von Hymans gerechtfertigt, welcher auf Grund der Verwandtſchaft der Technik mit derjenigen, die ſich auf der „Flucht Loth's" angewendet findet, dieſe „Anbetung der Hirten" zu den erſten Arbeiten Vorſterman's zählt. Rubens widmete das Blatt jenem Peter van Veen, an welchen er den mehrfach citirten Brief geſchrieben.[1]

Auch das Mittelbild des Mechelner Triptychons, die „Anbetung der Könige" (Schneevoogt S. 22, Nr. 84), wurde noch in demſelben Jahre (1620) von Vorſterman mit kleinen Abweichungen von dem Gemälde,[2] aber im engen Anſchluſſe an die im Louvre befindliche Zeichnung (Katalog von Reiſet, Nr. 578) geſtochen. Der Umſtand, daſs Rubens den Stich ſeinem hohen Beſchützer, dem Erzherzog Albert, dem Statthalter der Niederlande, widmete, und die beſondere Faſſung der Widmung[3] geſtatten den Schluſs, daſs der Meiſter auf das Werk ſelbſt einen hohen Werth legte, und daſs er die Wiedergabe desſelben durch Vorſterman als ein ſeines Gönners würdiges Geſchenk erachtete. Und in Wirklichkeit gehört der Stich zu den vollendetſten des Jahres 1620. Die Helligkeit des Tones, welche die zu edelſter Harmonie zuſammengeſchloſſene Mittelgruppe der Madonna mit dem Kinde und der drei Könige durchfluthet, hat die plaſtiſche Wirkung der Figuren und die Energie in der Charakteriſtik der drei Männerköpfe nicht im geringſten beeinträchtigt, und in der Kennzeichnung der Stoffe, der Prachtgewänder der Könige, der Helme, Rüſtungen und Waffen des Gefolges, des ganzen orientaliſchen Pompes hat Vorſterman hier zum erſten Male den Nachweis geliefert, daſs ſeine Technik zur Zeit, wo er dieſes Blatt ſtach, ſchon ſoweit ausgebildet war, daſs er mit allen Evolutionen des Rubens'ſchen Pinſels gleichen Schritt zu halten vermochte.

Nicht geringere Werthſchätzung muſs bei dem Meiſter der letzte der noch zu erwähnenden Stiche Vorſterman's aus dem Jahre 1620, die „Kreuzabnahme", gefunden haben, da er ſie, wie wir ſchon kurz erwähnt, dem engliſchen Geſandten im Haag, Sir Dudley Carleton, zum Zeichen ſeiner Dankbarkeit

[1] Die Widmung lautet: Petro Venio Icto Clmo Hagiensis opidi syndico elegantiarum omnium erudito amicissimoque Petrus Paulus Rubens Benevolentis animi tesseram hanc ex animo lubens merito dedit dedicavitque.

[2] S. M. Rooſes, L'oeuvre de Rubens I, p. 223.

[3] Sie lautet: Serenissimo et potentissimo Alberto Austr. archid. Burg. et Belgarum clementissimo Dno. Artis et Devotionis suae specimen Petrus Paulus Rubens ex fido cultu humiliter dedicat consecratque. Vgl. auch Hymans a. ō. O. S. 185. Nach Reiſets Anſicht iſt auch die Zeichnung im Louvre an verſchiedenen Stellen von Rubens ſelbſt retouchirt worden.



L. Vorsterman nach Rubens.

für dessen erfolgreiche Bemühungen wegen Erlangung des holländischen Privilegiums widmete.[1] Der Stich ist nach einer im Louvre befindlichen, in verschiedenfarbiger Kreide, Feder, chinesischer Tusche und Deckweiss ausgeführten Zeichnung angefertigt, welcher das im Jahre 1612 vollendete Mittelbild des berühmten, für die Antwerpener Bogenschützengilde gemalten Triptychons in der Kathedrale zu Antwerpen zu Grunde liegt. Ein Hauptwerk des Meisters hat in diesem Blatte eine ebenbürtige Übertragung in eine andere Darstellungsform erfahren.

Von den fünf Stichen Vorsterman's nach Rubens, welche die Jahreszahl 1621 tragen, sind nur zwei, die „Anbetung der Könige" und das „Martyrium des heiligen Laurentius", mit Widmungen von der Hand des Meisters versehen worden. Die drei anderen, der „Zinsgroschen", der „Heilige Ignatius", dessen Urbild nicht mit Sicherheit auf Rubens zurückzuführen ist, und „Der Sturz Luzifer's", sind von Vorsterman selbst hohen Gönnern gewidmet worden. Wenn man diesen an sich nicht bedeutungsvollen Umstand mit Rubens Brief an van Veen und den übrigen Zeugnissen für ein Zerwürfnis des Stechers mit seinem Auftraggeber in Verbindung bringt und daraufhin die künstlerische Qualität der Stiche prüft, fühlt man sich zu dem Schlusse veranlasst, dass Rubens wegen der zwischen ihm und Vorsterman entstandenen Misshelligkeiten die Ausführung dieser Blätter entweder gar nicht oder doch nicht mit der gewohnten Sorgfalt überwacht hat. Der vollendetste dieser Stiche ist „Der Sturz Luzifer's" (Schneevoogt S. 1, Nr. 1), welchem Rubens freilich nur das Zeugnis ausstellt, dass er „nicht übel gelungen ist", der aber in unseren Augen ein höheres Lob verdient und das oben (S. 40) mitgetheilte Urtheil Mariette's als vollkommen berechtigt erscheinen lässt. Das dem Stiche zu Grunde liegende, nach Rubens eigener Angabe von einem seiner besten Schüler begonnene und von ihm (etwa um 1619) vollendete Gemälde befindet sich in der Münchener Pinakothek (Nr. 736 des Kataloges von F. v. Reber).[2] Da der Stich Vorsterman's jedoch in einigen, zum Theil wesentlichen Punkten (so fehlt zum Beispiel auf dem Blatte Gott Vater) von dem Gemälde abweicht, vermuthet M. Rooses, dass der Stecher nach einer besonders für ihn angefertigten Zeichnung oder Skizze gearbeitet hat, welche für seinen Zweck besser geeignet war.[3] Es ist wohl glaublich, dass die Anforderungen, welche Rubens an Vorsterman stellte, letzteren, dem es wahrscheinlich um Massenproduction und dieser entsprechenden Verdienst zu thun war, zum Widerstande und schliesslich zum Bruche trieben. Nach seinen eigenen Äusserungen legte der Meister ein Hauptgewicht auf Feinheit und Zartheit der Linienführung, womit er allein die von ihm beabsichtigte helle Tonwirkung erreichen zu können glaubte. Dem Stecher war aber diese mühsame Arbeit, waren vielleicht auch die häufigen Retouchen seines Auftraggebers zu zeitraubend oder sie schienen ihm nicht der Besoldung zu entsprechen, weshalb er zu dem Entschlusse gelangte, sein Heil auf eigene Faust zu versuchen. Die beiden anderen von ihm selbst mit Widmungen ausgesendeten Blätter nach Rubens „Der heilige Ignatius" (Schneevoogt S. 103, Nr. 81) und der „Zinsgroschen" (Schneevoogt S. 35, Nr. 207) würde Rubens selbst als „etwas derb gestochen" bezeichnet haben. Insbesondere ist das erstere Blatt eine so steife, trockene und kalte Dutzendarbeit, dass wir in Anbetracht des Umstandes, dass Rubens' Name und die Angabe des dreifachen Privilegiums auf dem Vorstermanschen Stiche fehlen, die Urheberschaft des Meisters bezweifeln müssen.[4] Der „Christus mit dem Zinsgroschen" trägt zwar Rubens'

[1] Illustrissimo Eccellmo. ac Prudentissimo Domino Dno. Duleyo Carleton equiti magnae Britanniae regis ad confoederatarum Provinciarum in Belgio ordines legato pictoriae artis egregio admiratori Petrus Paulus Rubens gratitudinis et benevolentiae ergo nuncupat dedicatque.

[2] S. A. Rosenberg, Rubensbriefe, S. 55 ff

[3] Vorsterman's Widmung lautet: Philippo IIII Hispaniarum Regi Catholico Indiarum Monarchae Humill. Lucas Vorsterman Sculptor D. D. Dass der Stich die Bezeichnung P. P. Rubens inuent. (Erfinder) tragt, erklärt sich vielleicht aus dem oben erwähnten Umstande, dass Rubens das Originalgemälde nicht ganz eigenhändig ausgeführt hat.

[4] An der Ausführung des Stiches durch Vorsterman ist jedoch nicht zu zweifeln, da er seinen Namen als Stecher auf der Widmung (Rdo. Dno. D. Joanni Del Rio Vicario Decano ac Canonico Antuerpiensi dignissimo D D Lucas Vorsterman sculp. et exc. Ao. 1621) nennt, wonach die gegentheilige Angabe bei Schneevoogt zu berichtigen ist. Erst auf späteren anonymen Copien findet sich Rubens' Name als Maler. S. Max Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens II. p. 286, welcher ebenfalls Bedenken trägt, den Stich auf Rubens zurückzuführen







Die Grablegung. Stich von L. Vorfterman nach Raffael

Namen als Maler; das Originalgemälde, welches der neun Figuren umfaffenden Compofition zu Grunde liegt, konnte jedoch bis jetzt nicht nachgewiefen werden.[1] Das Blatt gehört zu denjenigen Stichen Vorfterman's, in welchen eine breitere und kräftigere malerifche Wirkung angeftrebt ift, als fie damals, wie fich aus den zwölf von Rubens felbft mit Widmungen verfehenen Blättern fchliefsen läfst, in den Abfichten des Meifters gelegen hat.

Unter Rubens' Auffícht und Mitwirkung ift dagegen die grofse „Anbetung der Könige“ in zwei Blättern (Schneevoogt S. 22, Nr. 80) entftanden, welche der Meifter feinem hohen Gönner, dem Herzoge, nachmaligen Kurfürften Maximilian von Bayern gewidmet hat, in deffen Auftrage unter anderem die

[1] Roofes, L'oeuvre de P. P. Rubens II, p. 40 f. führt drei dem Rubens zugefchriebene Gemälde gleichen Inhaltes an, die jedoch nach feiner Anficht fämmtlich Copien find. Die Widmung des Stechers lautet: Reuerendo Domino Dno Bernardo Campmans Celeberrimi Dunensis Monasterii Religioso et eiusdem Quaestori dignissimo sculptoriaeque artis magno Admiratori Lucas Vorfterman sculptor beneuolenter D. D. Das Berliner Kupferftichkabinet befitzt einen Abdruck mit der Jahreszahl 1622.

berühmte „Löwenjagd“ in der Münchener Pinakothek gemalt worden ift. Zeugnifs dafür ift einerfeits die Widmung,[1] andererfeits die im Louvre befindliche, fehr forgfältig in verfchiedenfarbiger Kreide, mit der Feder und Tufche ausgeführte und weifs gehöhte Zeichnung (Nr. 579 des Kataloges von Reifet), welche dem Stecher als unmittelbare Vorlage gedient hat. Das Gemälde, welches der Compofition am nächften kommt, befindet fich im Mufeum zu Lyon, ift aber nach Roofes' Urtheil eine nach einer Skizze des Meifters angefertigte Schülerarbeit, die Rubens nur übergangen hat. Der Stich Vorfterman's zeigt, namentlich in der Behandlung des Stofflichen, jene glänzenden Eigenfchaften, welche wir bereits an der dem Erzherzog Albrecht gewidmeten „Anbetung der Könige“ gerühmt haben. Wenn die Gefammtwirkung minder beftechend ift, fo liegt das weniger an der Arbeit des Stechers, als an der fchwächeren Compofition, die nicht fo gefchloffen und abgerundet ift, wie die des Bildes in Mecheln. Das letzte der Blätter Vorfterman's aus dem Jahre 1621, das „Martyrium des heiligen Laurentius“ (Schneevoogt S. 105, Nr. 100) nach dem Gemälde in der Münchener Pinakothek, von welchem der Stich freilich in einigen Punkten abweicht, gehört zu denjenigen Arbeiten des Stechers, deren Vorzug in der meifterhaften Modellirung nackter Körper und Körpertheile bei vollem Licht oder unter greller Beleuchtung beruht, und in diefer Meifterfchaft ift Vorfterman von keinem feiner Nachfolger, welche zumeift mit den ftarken Contraften des Helldunkels arbeiteten, übertroffen worden. Wenn das Gemälde auch wirklich von Schülerhand gemalt und von Rubens nur übergangen fein follte, wie Roofes behauptet, fo hat der Meifter auf den Stich jedenfalls einen grofsen Werth gelegt. Er hat ihn mit befonderer Ausführlichkeit dem Canonicus und Büchercenfor Laurent Beyerlinck, einem Freunde feines verftorbenen Bruders Philipp, gewidmet,[2] und in der Kupferftichfammlung des Ryksmufeums zu Amfterdam befindet fich ein Probedruck des Stiches, welcher nach Hymans' Angabe von Rubens' eigener Hand retouchirt worden ift.[3]

Aus dem Wortlaute des Rubens'fchen Briefes an P. van Veen erfahren wir, dafs das Hauptwerk diefer erften Periode von Vorfterman's Thätigkeit, die „Amazonenfchlacht“ (Schneevoogt S. 136, Nr. 1) in fechs Blättern, welche aneinandergereiht 1,21 Meter in der Länge bei 0,88 Meter Höhe meffen, den Stecher mehrere Jahre in Anfpruch genommen hat. Diefe Arbeit, die umfangreichfte, welche bis dahin aus eines niederländifchen Stechers Hand hervorgegangen, wird die Zwifchenpaufen ausgefüllt haben, welche ihm die Anfertigung der übrigen von uns befprochenen Stiche übrig liefs. Aber weit entfernt, fie als ein beiläufiges Nebenwerk zu behandeln oder fich durch den Zwift mit feinem Auftraggeber zu einer flüchtigen Ausführung drängen zu laffen, hat Vorfterman vielmehr in diefen Blättern die beften Fähigkeiten feines Grabftichels entfaltet und den Beweis geliefert, dafs er den Ausdruck des höchften dramatifchen Lebens, der wildeften Leidenfchaftlichkeit ebenfo gut zu treffen wufste, wie die fanfte Ruhe eines lieblichen Idylls. Nicht minder rühmenswerth find die coloriftifchen Vorzüge des Stichs, welcher die durch ftarke Gegenfätze herbeigeführten, den Pulsfchlag der Compofition bis zur Fieberhitze fteigernden Lichtwirkungen des Originalgemäldes in der Münchener Pinakothek in völlig ebenbürtiger Weife zur Anfchauung bringt. Diefes Bild, welches nach einer Mittheilung von Philipp Rubens,

[1] Serenissimo Maximiliano utriusq. Bavariae duci et Christianae religionis piissimo assertori inclyto regnorum vindici hancce sanctorum regum sacram adorationem Petrus Paulus Rubenius venerabundus dedicabat consecrabatq. Auch aus dem Wortlaute diefer Widmung geht hervor, wie Rubens bei folchen Zueignungen darauf bedacht war, den Inhalt des betreffenden Blattes mit der Perfon des Geehrten in Zufammenhang zu bringen.

[2] Pietate Reverendo Virtute spectabili Conditione Clarissimo D. Laurentio Beyerlinck sacrae Theologiae Licent. Ecclesiae Collegiatae Antverp. D. Mariae Virginis Canonico et Archipresbytero ob egregias ingenii eloquiique dotes cum primis sibi caro Petrus Paulus Rubenius cognominis divi sacram istam ustulationem ex toto adfectu benivolenter inscribebat.

[3] Hymans a. a. O. S. 193. Roofes fagt, dafs diefe „Retouchen“ aus der Hinzufügung eines Stückes der am Schurze des Heiligen hängenden Kette und der Infchrift beftehen, welche mit Tinte ausgeführt ift.





St Georg. Stich von L. Vorsterman nach Raffael.

dem Neffen des Meifters, „um das Jahr 1615" gemalt worden ift[1] (Nr. 742 des Kataloges von F. v. Reber), foll jedoch nicht dem Vorfterman'fchen Stiche zu Grunde gelegen haben, fondern eine nach demfelben von van Dyck ausgeführte und nach Mariette's Verficherung von Rubens felbft retouchirte Zeichnung.[2] Rubens widmete diefen Stich der Alathea Talbot, Gräfin von Arundel, der Tochter des Grafen Gilbert von Shrewsbury und Gemahlin des Grafen Thomas Howard von Arundel, welcher gleich Rubens ein leidenfchaftlicher Sammler von Kunftwerken des claffifchen Alterthums war.[3] Diefe gemeinfame Vorliebe mag zwifchen dem englifchen Lord und dem Antwerpener Meifter die erften Beziehungen angeknüpft haben, welche fich fpäter noch befeftigten und deren vornehmftes künftlerifches Denkmal das Bildnifs des gräflichen Paares in der Münchener Pinakothek ift.

Diefer erften Periode von Vorfterman's Thätigkeit find von undatirten Stichen mit Sicherheit noch zwei kleine Profilbildniffe des Cosmo und des Lorenzo de Medici und ein Bildnifs des Papftes Leo's X. in Medaillonform zuzufchreiben, welchen drei Bildniffe zu Grunde liegen, die Rubens im Jahre 1616 für Balthafar Moretus gemalt hat und die fich noch im Mufeum Plantin-Moretus in Antwerpen befinden.[4] Derfelben Reihe von Stichen fcheint ein Bildnifs des Mutius Attendulus mit dem Beinamen Sforza anzugehören, das jedoch weder einen Stecher-, noch einen Malernamen trägt, aber Vorfterman zugefchrieben wird, ebenfo wie ein Bildnifs der Ifabella von Efte nach Tizian, auf welchem wenigftens Rubens als Drucker genannt wird.[5] Vielleicht waren die erften vier Stiche der Anfang einer Reihe von Bildniffen berühmter Männer Italiens, deren Fortfetzung in Folge des Abbruches der Beziehungen zwifchen Rubens und Vorfterman unterblieb. Unter diefem Bruche mag auch eine Reihe von Stichen nach antiken Cameen und Gemmen gelitten haben, welche Rubens, wie es fcheint, für wiffenfchaftliche Zwecke anfertigen liefs und deren er in einem Briefe an feinen gelehrten Correfpondenten, Herrn von Valavès in Paris, vom 3. Juli 1625 Erwähnung thut. Ein zu diefer Folge von Stichen, deren Schneevoogt (S. 222, Nr. 23) acht aufzählt, gehöriges Titelblatt gibt an, dafs die Stiche von Lucas Vorfterman und Paul Pontius ausgeführt worden find.[6] Letzterer wird vermuthlich die Arbeit vollendet haben, welche Vorfterman unterbrach, als er Antwerpen verliefs, um fein Heil im Auslande, in England zu fuchen.

Über den Anfang und das Ende von Vorfterman's Aufenthalt in England liegen keine urkundlichen Daten vor. Nur foviel ift ficher, dafs er fich wirklich eine Reihe von Jahren in England aufgehalten

[1] Nach einem von Ruelens im Bulletin Rubens II. p 164 ff. veroffentlichten Briefe an den franzöfifchen Maler und Kunftfchriftfteller Roger de Piles.

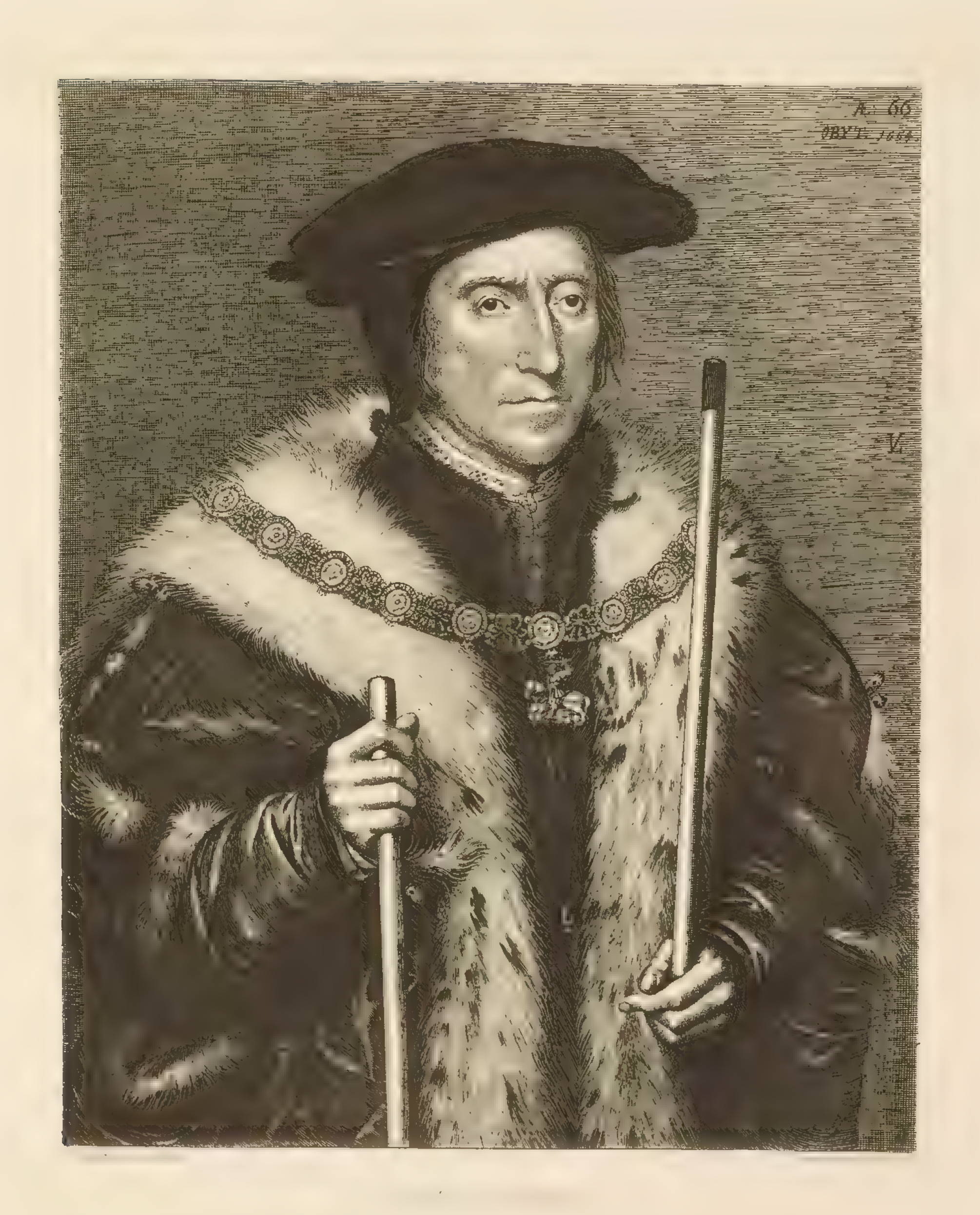
[2] Nach der Angabe von Bellori und den Notizen des Rathes Mols in der kgl. Bibliothek zu Brüffel. Mitgetheilt von Ruelens, Documents et lettres, p. 97 f.

[3] Die Widmung lautet: Excellentmae Heroinae Alathiae Talbot magni comitis Arundelli supremi Britanniae Mareschalci conjugi lectissimæ hanc Amazonum pugnam obsequii et observantiae Argumentum Petrus Paulus Rubens L. M. D. D. Lucas Vorsterman fecit. Antuerpiae Cal. Januarij 1623. Die von Vorfterman geftochenen Platten der „Amazonenfchlacht" haben fich noch erhalten und befinden fich im Louvre, welcher auch die Vorfterman'fchen Platten der „Heiligen Familie" von 1620, der „Sufanna" und des „Hiob" befitzt. S. Hymans, Histoire de la gravure, p. 482.

[4] S. den Katalog von Roofes (Antwerpen 1881) S. 31 33. Nr. 17, 32 und 33.

[5] Aus den früher angegebenen Gründen müffen wir auch die fechs „Frauen am Grabe Chrifti" (Schneevoogt S. 56, Nr. 412), mit deren Compofition ein Gemälde von Rubens in der Galerie des Grafen Czernin in Wien übereinftimmt, aus der Reihe der eigenhändigen Arbeiten Vorfterman's ausfchliefsen. Es trägt zwar eine Widmung von Vorfterman, daneben aber nur den Zufatz „excudit", und da die Führung des Grabftichels gewiffe Härten und Unficherheiten aufweift, wird man Vorfterman nur als Herausgeber gelten laffen dürfen. Roofes (L'oeuvre de Rubens II, p. 152) fetzt Bild und Kupferftich ungefähr um das Jahr 1620 an, während Hymans letzteren, wie wir glauben, mit Unrecht, der zweiten Periode von Vorfterman's Thätigkeit nach feiner Rückkehr aus England zuweift Ebenfo trägt ein dem Jan Breughel gewidmeter, alfo vor 1625 entftandener Stich nach einer Bauernfchlägerei feines Vaters nur Vorfterman's Namen als Drucker. Ein „Chriftus am Kreuz" (Schneevoogt S 44, Nr. 290) trägt zwar den Namen Vorfterman's als Stecher, ift aber eine mittelmäfsige Arbeit, die feiner ebenfowenig würdig ift, wie Rubens', unter deffen Werke fie ohne Beglaubigung aufgenommen worden ift.

[6] Das Blatt zeigt eine weibliche Figur neben einem Januskopf, die fich auf einen Globus ftützt. Der Titel lautet: Varie Figueri de Agati antique desiniati de Pietro Paolo Rubbenie. Graue par Lucas Vorstermans e Paulus Pontius.


A. 66
V.

und dort eine Anzahl von Kupferſtichen ausgeführt hat, daſs er ſich 1623 noch in Antwerpen befand, wo er noch mehrfach von Druckern und Verlegern beſchäftigt wurde, und daſs er um 1630 wieder in Antwerpen war, wo er zwei Schüler, Marin Robyn und Hans Witdoeck, bei der dortigen Lucasgilde anmeldete.[1] Nach einer erſt kürzlich aufgefundenen Notiz des Malers Johann Erasmus Quellinus (1634 bis 1715), welcher mit Vorſterman befreundet war und Mittheilungen über deſſen Thätigkeit aus dem eigenen Munde des Stechers erhalten hatte, „wohnte Vorſterman lange in England bei dem Grafen von Arundel“, und mit dieſer Angabe ſtimmt auch die Überlieferung überein, daſs Vorſterman auf die Einladung des Grafen nach England gegangen ſei.[2] Überdies liegen uns noch andere Zeugniſſe für die Beziehungen des Stechers zu dem engliſchen Kunſtfreunde vor. Vorſterman ſtach nicht nur das Porträt des Grafen und das Doppelbildniſs des gräflichen Paares nach van Dyck — erſteres hatte dieſer wahrſcheinlich um 1620, zur Zeit ſeines erſten Aufenthaltes in London, gemalt, letzteres mag um 1627 entſtanden ſein, als ſich van Dyck zum zweiten Male vorübergehend in London aufhielt[3] —, ſondern er führte auch zwei Stiche nach Kunſtwerken im Beſitze des Grafen von Arundel aus, nach dem von Holbein gemalten Bildniſſe des Grafen Thomas Howard und nach einer dem Raffael zugeſchriebenen Zeichnung der „Grablegung Chriſti“, welche vielleicht eine Vorſtudie oder eine Vorſtufe zu dem berühmten Bilde in der Galerie Borgheſe in Rom iſt. Den Stich nach letzterer (ſiehe S. 53) widmete Vorſterman im Jahre 1628 der Königin Maria von England, wodurch wir einen ſicheren Anhaltspunkt für die Zeit ſeines Aufenthaltes in London gewinnen. Es iſt eine feine, äuſserſt zart und ſorgſam durchgeführte Arbeit des Grabſtichels, welcher ſich im Vergleich zu den unter Rubens' Aufſicht angefertigten Blättern mit einer gewiſſen Ängſtlichkeit bewegt. Unter Rubens' Leitung hatte Vorſterman ſchnell eine vollkommene Freiheit in der Führung des Grabſtichels gewonnen. Den neuen Aufgaben gegenüber fühlte er ſich ſo unſicher, daſs er ſich auf eine zaghafte, faſt ſklaviſche Nachbildung der Vorlagen beſchränkte.

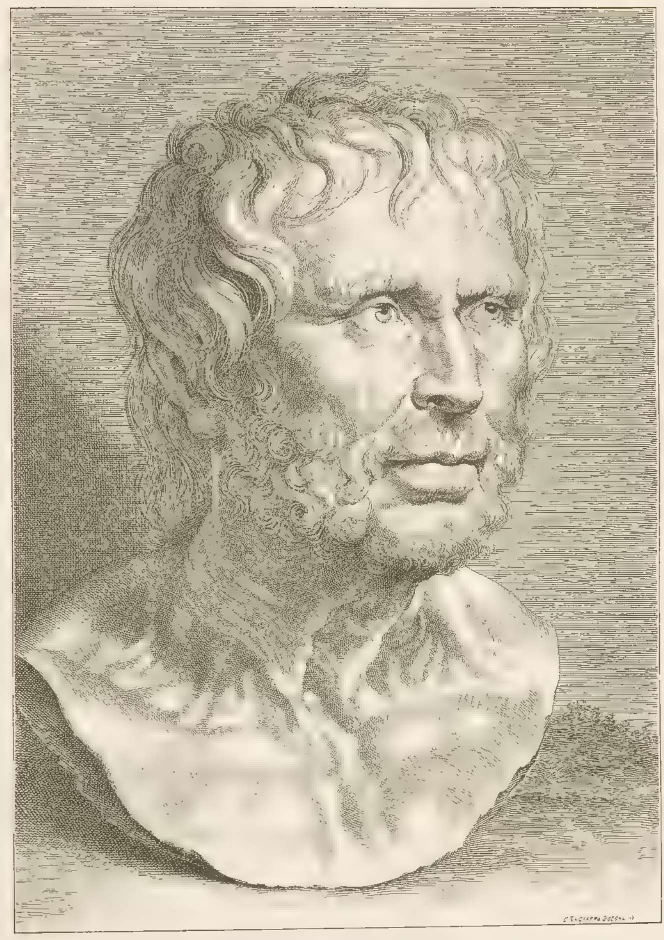
Mit der Widmung der Grablegung an die Königin Maria Henriette von England hatte Vorſterman einen Tribut der Dankbarkeit gezollt. Vermuthlich durch die Vermittlung des Grafen und der Gräfin von Arundel war ihm geſtattet, vielleicht auch, wie nach der Inſchrift des einen Blattes angenommen werden kann,[4] der Auftrag ertheilt worden, eine Reihe von Gemälden aus der Sammlung des Königs Karls I. in Kupfer zu ſtechen. Es waren nach Carpenter's Aufzählung der „Heilige Georg, welcher den Drachen tödtet“ von Raffael, „Chriſtus am Ölberge“ von Annibale Carracci und „Loth und ſeine Töchter“ und die „Grablegung Chriſti“ von Parmegianino. Der Stich nach erſterem Bilde (ſiehe S. 55), welches ſich jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg befindet, iſt von dem Stecher dem Grafen William Pembroke, Hausſeneſchall des Königs, gewidmet worden, deſſen Porträt Vorſterman auch geſtochen hat, und trägt die Jahreszahl 1627. Für die beiden Jahre 1627 und 1628 iſt alſo der Aufenthalt Vorſterman's in London geſichert. Aber die Porträtarbeiten für den Grafen Arundel und andere Stiche, die Vorſterman in London ausgeführt hat, machen es wahrſcheinlich, daſs ſeine Ankunft in London um mehrere Jahre früher anzuſetzen iſt. So iſt zum Beiſpiel in London auch der Stich nach dem von Jan Livensz gemalten Bildniſs des Malers und Muſikers Nicolas Lanier entſtanden, in welchem Vorſterman

[1] Die urkundlichen Angaben hat Hymans a. a. O. S. 202 ff. zuſammengeſtellt.

[2] Aufgefunden von Th. Levin in einem Exemplare des „Gulden Cabinet“ von Cornelius de Bie in der Univerſitätsbibliothek zu Bonn. (S. Zeitſchrift für bildende Kunſt XXIII, S. 133 ff.) Dieſe Notiz iſt für die Biographie Vorſterman's ungemein wichtig und in den weſentlichen Punkten gewiſs unanfechtbar, da der Schreiber zum Schluſſe verſichert, daſs er alle Angaben von Vorſterman ſelbſt erhalten hatte, der zu Ende ſeines Lebens eine Kammer gegenüber dem Kloſter der ſchwarzen Schweſtern bewohnte, in welchem ſich eine Tochter von ihm befand. Die Uberlieferung, daſs Vorſterman auf Einladung des Grafen Arundel nach England gegangen ſei, wird unter anderem von Carpenter, Pictorial notices etc. (London 1844, franzöſiſche Uberſetzung, Antwerpen 1845, S. 134) erwähnt

[3] Vgl. J. Guiffrey, Antoine van Dyck, Paris 1882. S. 21, S. 90.

[4] Es iſt der „Chriſtus am Ölberge“, welcher folgende Unterſchrift zeigt: Hanc Annibalis Carazzi picturam inter Caroli Magnae Brit. Franc. et Hib. Regis rariora haud postremam eiusdem jussu in aere expressit L. Ae. Vorsterman sculptor.



Seneca. Stich von L. Vorsterman nach Rubens.

viel glänzendere Eigenschaften entfaltet, als in feinen Nachbildungen der Werke italienifcher Meifter, von denen nur Caravaggio feinem in Rubens' Schule zu hoher Energie des Ausdrucks gefteigerten künftlerifchen Naturel entgegenkam.[1]

[1] Von Stichen Vorfterman's nach italienifchen Meiftern, welche er vielleicht während feines Aufenthaltes in London ausführte, find noch zu nennen: die fogenannte Perle nach Raffael (jedoch ohne den heiligen Joseph im Hintergrunde — das Originalgemälde befand fich gleichfalls in der Sammlung Karl's I.), ein vor der Madonna mit dem Kinde knieendes Hirtenpaar nach Michelangelo da Caravaggio und zwei Hirten nach Parmegianino. Das letztere Blatt ift zweifelhaft und das zweite nennt Vorfterman nur als Drucker.



Demokrit. Stich von L. Vorfterman nach Rubens

Da Vorfterman und van Dyck gleichzeitig — um 1617 bis 1620 — Mitarbeiter von Rubens waren, ift es felbftverftändlich, dafs fich ihre beiderfeitigen Beziehungen während des kurzen Aufenthaltes von van Dyck in London (1627) noch fefter knüpften. Sie geftalteten fich zu einer engen Freundfchaft, welche unter Anderem auch darin ihren Ausdruck fand, dafs van Dyck am 10. Mai 1631 in der St. Georgskirche zu Antwerpen eine Tochter von Lucas Vorfterman über die Taufe hielt, welche nach ihm den Namen Antonia empfing.[1] Um 1630 mufs fich Vorfterman alfo in Antwerpen wieder ein neues Heim

[1] F. Jof. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool Antw. 1883, p. 720.

gegründet haben, womit auch die obige Angabe, dafs er um diefelbe Zeit Lehrlinge bei der Lucasgilde angemeldet hat, in Einklang fteht. Durch die Vermittlung van Dyck's wird Vorfterman auch in Beziehungen zu der Königin Maria von Medicis getreten fein, welche am 4. Auguft 1631 nach Antwerpen kam und während ihres Aufenthaltes dafelbft Rubens und van Dyck befuchte, welcher letztere ihr Bildnifs malte, das in dem Secretär der Königin-Mutter von Frankreich, Peter de la Serre, einen begeifterten Lobredner fand.[1] Vorfterman eignete ihr den Stich nach einem Bruftbilde König Karls I von England (fiehe S. 52) mit einer weitfchweifigen Widmung zu, deren fchmeichlerifche Faffung nach Hymans' Anficht ebenfalls auf de la Serre zurückzuführen ift.

Von ungleich höherer künftlerifcher Bedeutung als diefe und ähnliche Gelegenheitsarbeiten find die Stiche, welche Vorfterman in den nächften Jahren nach Werken van Dyck's ausführte, zu welchem er in ein ähnliches Verhältnifs getreten zu fein fcheint, wie früher zu Rubens, ein Verhältnifs, das auch nach der definitiven Überfiedlung van Dyck's nach London im März 1632 noch einige Zeit fortbeftanden hat. Nach Rubens' Beifpiel hat auch van Dyck feine Compofitionen durch Kupferftecher vervielfältigen laffen, um aus dem Verkauf der Blätter Nutzen zu ziehen, und wenn dies nicht in fo grofsem Umfange gefchehen ift, wie es die Gefchäftsgewandtheit eines Rubens zu erreichen vermochte, fo lag die Schuld an der Überfiedlung van Dyck's nach London und an der dadurch verurfachten Unmöglichkeit, die Wiedergabe der Gemälde durch die Stecher und den Druck der Platten künftlerifch und gefchäftlich zu überwachen, wenn er auch gelegentlich von London einen kurzen Befuch in Antwerpen machte. Obwohl Paulus Pontius der bevorzugte Stecher van Dyck's war, hat letzterer feinem Freunde Vorfterman doch die Ausführung eines Stiches übertragen, auf welchen er nach dem Wortlaut der Widmung[2] an Georges Gage einen ganz befonderen Werth legte, des Stiches nach der „Beweinung des Leichnams Chrifti durch Maria und die Engel“ in der Münchener Pinakothek (Katalog von F. v. Reber, Nr. 830), welche auch die auf Papier grau in grau gemalte Vorlage zu Vorfterman's Stich befitzt. Georges Gage war ein vornehmer Engländer, welchen van Dyck 1623 in Rom kennen gelernt und gemalt hatte.[3] Da feit Ende des Jahres 1631 die Unterhandlungen, welche darauf abzielten, van Dyck an den Hof des Königs nach London zu ziehen, einen lebhafteren Gang angenommen hatten, ift es wahrfcheinlich, dafs fich van Dyck durch die Widmung des Stiches an Georges Gage einem alten Freund und Gönner in Erinnerung bringen wollte. Wie das um 1628 entftandene Gemälde der Münchener Pinakothek unter den ähnlichen Darftellungen van Dyck's die erfte Stelle einnimmt, fo gebührt auch dem Stiche Vorfterman's ein Ehrenplatz in deffen Gefammtwerke, jedenfalls der erfte Platz unter den Stichen, welche er nach feiner Rückkehr aus England ausgeführt hat. Noch einmal fafste er feine ganze Kraft zufammen, um einer würdigen Aufgabe gerecht zu werden. Aber feine Technik hatte fich inzwifchen erweitert und verändert, wie er glaubte, ficherlich zu ihrem Vortheil. Die ftrenge Befchränkung auf Darftellung durch zarte und gefchmeidige Linienführung, welche den Stichen Vorfterman's nach Rubens aus den Jahren 1619 bis 1622 einen unbefchreiblichen jungfräulichen Reiz verleiht, war einer breiten, faft derben malerifchen Behandlung gewichen, welche freilich den inzwifchen gefteigerten, coloriftifchen Beftrebungen der vlämifchen Schule und insbefondere den von leidenfchaftlicher Empfindungsgewalt beherrfchten Schöpfungen van Dyck's mehr entgegenkam. An die Stelle der lieblichen Idylle war das Pathos des Schmerzes und der religiöfen Ekftafe, der Sturm der Leidenfchaften getreten, und dem Ausdruck folcher Empfindungen pafste die Antwerpener Kupfer-

1 F. J. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, Antw. 1883, p. 721.

2 Perillustri apud Anglos domino D. Georgio Gagi mutuae consuetudinis olim in Urbi (i. e Rom) contractae nunc perpetuum ejusdem amoris argumentum L. M. D. C. Q. Ant. van Dyck.

3 S. J. Guiffrey, Antoine van Dyck, sa vie et ses oeuvres, p. 54.



ſtecherſchule auch ihre Proceduren an. „Der Stich Vorſterman's (nach der Beweinung Chriſti)", ſagt Guiffrey, der einſichtsvollſte Biograph van Dyck's, „erfreut ſich ſeit langer Zeit eines verdienten Rufes. Der geſchickte Stecher hat ſelten die Zartheiten der Malweiſe van Dyck's ſo getreu wiedergegeben, ſelten hat er die Beherrſchung der techniſchen Mittel, die Feinheit in der Handhabung des Werkzeugs ſo weit getrieben. Der von den Engeln beweinte Chriſtus gilt mit Recht für ſein Meiſterwerk, für eines der Wunderwerke der Kupferſtecherkunſt überhaupt." Nach dieſem günſtigen Ergebniſs iſt es zu bedauern, daſs Vorſterman nicht noch öfters Gelegenheit fand, derartige Compoſitionen van Dyck's zu interpretiren. Aber den Meiſter nahm damals ein anderes kupferſtecheriſches Unternehmen in Anſpruch, von welchem er ſich beſonders groſse Erfolge verſprechen mochte und bei deſſen Ausführung er auch in erſter Linie auf die Mitwirkung Vorſterman's rechnete: die Ikonographie.

Die berühmte Sammlung von Bildniſſen bekannter Zeitgenoſſen verdankt vermuthlich ihre Entſtehung den Verſuchen, die van Dyck ſelbſt mit der Radirnadel gemacht, mit welcher er zunächſt die Züge befreundeter Kunſtgenoſſen und einiger Gönner feſtzuhalten ſuchte. Dieſe eigenhändigen Radirungen van Dyck's, deren Zahl ſich nach den neueſten Forſchungen auf zweiundzwanzig beläuft, [1] gehören zu den glänzendſten und geiſtvollſten Erzeugniſſen der kalten Nadel, und unter ihnen befindet ſich auch das Bildniſs Vorſterman's, ein weiterer Beweis für die Werthſchätzung, in welcher der Stecher bei dem liebenswürdigen Meiſter des Porträts ſtand. Wenn auch das Bildniſs Vorſterman's von der Neigung van Dyck's, ſeine Modelle durch einen vornehmen oder gar ritterlichen Anſtrich über die Mittelmäſsigkeit des Menſchengeſchlechtes zu erheben, nicht unberührt geblieben ſein mag, ſo werden wir der Wahrheit ſeiner Charakteriſtik doch ſo viel trauen dürfen, daſs wir uns nach dieſem Bildniſſe Vorſterman als einen geiſt- und temperamentvollen, aber auch leidenſchaftlichen Mann vorzuſtellen haben, deſſen groſse, nachdenklich ſeitwärts blickende Augen erkennen laſſen, daſs ſie die beredten Sprecher eines hinter ihnen arbeitenden Feuergeiſtes ſind, der ſich mehr zu dem jugendlichen heiſsblütigen van Dyck hingezogen fühlte, als zu dem bedächtigen Rubens. Mit dem Selbſtbildniſſe van Dyck's und den Bildniſſen von Paulus Pontius und Fr. Snyders ſteht dasjenige Vorſterman's unter den eigenhändigen Radirungen des Meiſters in erſter Linie, was gleichfalls für die engen Beziehungen zwiſchen van Dyck und ſeinem Stecher ſpricht. [2] Nach Guiffrey's Anſicht ſind dieſe Blätter, ſowie die Mehrzahl der Vorlagen, deren ſich die Stecher bei der Fortſetzung der Ikonographie bedient haben, von van Dyck in der Zeit ſeines Aufenthaltes in Flandern von 1627 bis 1632 ausgeführt worden, und daraus mag es ſich erklären, daſs einzelne der Radirungen van Dyck's nicht vollendet worden ſind. Die Vollendung dieſer Platten übertrug er den Stechern, welche nachmals in ſeinem Auftrage die Bilderreihe fortführten, deren Erſtlinge ſo groſsen Beifall gefunden zu haben ſcheinen, daſs ſich van Dyck zur Fortſetzung des Unternehmens in groſsem Maſsſtabe veranlaſst ſah. Vorſterman hat zwei von den Radirungen van Dyck's vollendet, das Bildniſs des Antonius Corneliſſen und das zweite der Porträts des Landſchaftsmalers Jodocus de Momper.

Auch nach ſeiner Überſiedlung nach London überwachte van Dyck die Ausführung der Stiche, deren Druck und Vertrieb er dem Antwerpener Verleger Martinus van den Enden anvertraute. Es

[1] Vgl. Dr. Fr. Wibiral, L'iconographie d'Antoine van Dyck d'après les recherches de H. Weber, Leipzig 1877. Wibiral glaubte die Zahl der eigenhändigen Radirungen van Dyck's auf einundzwanzig beſchränken zu müſſen. Dagegen hat ſich ſchon E. de Vlaeminck in den „Graphiſchen Künſten", I, S. 71, gewendet, indem er auf die zweite Radirung des Porträts des Joſſe de Momper aufmerkſam machte, welche in der That als eine eigenhändige Arbeit von van Dyck in Anſpruch genommen werden muſs. Ein Exemplar dieſes Ätzdruckes, welcher ſpäter von Vorſterman vollendet worden iſt, befindet ſich im Britiſchen Muſeum, ein zweites befand ſich in der früheren Sammlung Wolff in Bonn.

[2] Die in rother Kreide ausgeführte Originalzeichnung van Dyck's wurde im Jahre 1885 in Berlin verkauft. Vgl. Katalog der berühmten van Dyck-Sammlung eines wohlbekannten Hamburger Kunſtfreundes, ehemals im Beſitze des verſtorbenen Geheimen Rathes Dr. H. Wolff in Bonn, Berlin 1885 (Amsler und Ruthardt). Nr. 4.



CONST: HVGENIVS, EQ: DOM: A ZVYLICHEM, PRIN: AVR: A CONS: ET SECR:

[illegible]

Lucas Vorstermans sculpsit — Martinus vanden Enden excudit

Constantin Huyghens. Stich von L. Vorster

exiftiren in den Sammlungen Probedrucke von noch nicht vollendeten Platten, die van Dyck übergangen hat, ganz wie es Rubens zu thun pflegte. Der Meifter kam gelegentlich auch von London nach feiner Heimat, fo zum Beifpiel im Jahre 1634, wo er den Antwerpener Kunftfreund Jakob de Cachopin in einer fchönen Tufchzeichnung [1] porträtirte, nach welcher Vorfterman feinen Stich für die Ikonographie ausgeführt hat. Aufserdem hat er noch neunzehn Bildniffe zur Ikonographie beigefteuert, fo lange Martinus van den Enden Druck und Vertrieb beforgte. Es find Jacques Callot, Wenzeslaus Coeberger, Deodat Delmont, Anton van Dyck, Hubert van den Eynden, Theodor Galle, Gafton von Frankreich, der Bruder Ludwigs XIII., Horazio Lomi, genannt Gentileschi, Peter de Jode, Jan Livensz, Charles de Mallery, Jan van Mildert, Nicolaus Fabri de Peiresc, Cornelis Sachtleven, Cornelis Schut, Marchefe Spinola, Peter Stevens, Lucas van Uden [2] und Cornelis de Vos. Für die zweite Ausgabe der Ikonographie, welche der Verleger Gilles Hendricx im Jahre 1645 veranftaltete, ftach Vorfterman die Bildniffe der Infantin Ifabella, des Franz von Moncada und des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm.

Zu den beften Porträtftichen Vorfterman's nach van Dyck gehört auch ein Bildnifs des Bürgermeifters Rockox, welches der Meifter bald nach feiner Rückkehr aus Italien gemalt zu haben fcheint. Der berühmte Freund von Rubens ift bis zu den Knieen dargeftellt, an einem mit antiken Büften befetzten Tifch fitzend (fiehe S. 61). Die energifche malerifche Behandlung des Stiches weift die Entftehung des Vorfterman'fchen Blattes etwa in die Zeit von 1630 bis 1635.

In diefer zweiten Periode von Vorfterman's Thätigkeit in Antwerpen trat der Stecher noch einmal in direꝍte Beziehungen zu Rubens, woraus man fchliefsen darf, dafs die früheren Mifshelligkeiten im Laufe der Jahre vergeffen oder gütlich beigelegt worden find. Im Jahre 1638 veröffentlichte Rubens auf eigene Koften und demnach mit dem dreifachen Privilegium verfehen eine Folge von zwölf Stichen nach antiken Marmorbüften von griechifchen und römifchen Philofophen, Dichtern, Rednern und Kaifern, welche er felbft nach den Originalen gezeichnet hatte, die einen vermuthlich in Italien, die anderen nach Büften in eigenem Befitze, die des Demofthenes nach einer Büfte, welche der Bürgermeifter Rockox befafs (fiehe Schneevoogt S. 223, Nr. 25). Vorfterman ftach vier von diefen Büften, Plato, Democritus (fiehe S. 59), Brutus und Seneca (fiehe S. 58), fein Schüler Pontius fünf, Witdoeck, ebenfalls ein Schüler Vorfterman's, zwei und Schelte à Bolswert eine. Vorfterman fah fich hier alfo in der Lage, mit denjenigen Stechern zu wetteifern, welche neben ihm die glänzendften Interpreten Rubens'fcher Kunft find, und man mufs dem älteren Meifter nachrühmen, dafs er fich, trotz langjähriger Entfremdung von Rubens, neben den jüngeren tapfer zu behaupten gewufst hat. Freilich ift anzunehmen, dafs die Überwachung und die Nachhilfe von Rubens felbft wefentlich dazu beigetragen haben, dafs diefe zwölf Stiche fo ziemlich auf gleicher Höhe ftehen. Ein Satyr, welcher eine Weintraube auspreſst, mit zwei Tigern in einer Landfchaft (Schneevoogt, S. 132, Nr. 117) gehört zwar, wie die breite, etwas derbe Art der Behandlung zeigt, der zweiten Periode Vorfterman's an. Doch ift der Stich, wie fich aus der Unterfchrift ergibt, die Franciscus van den Wyngaerde als Drucker nennt, ohne Rubens' Mitwirkung, vielleicht auch erft nach deffen Tode ausgeführt worden (fiehe die Abbildung S. 43).

Nach der Zufammenftellung in Nagler's Künftlerlexicon beläuft fich die Zahl der von Lucas Vorfterman dem Älteren ausgeführten Stiche auf hundertzweiunddreifsig.[3] Die künftlerifch werthvollften derfelben find unter dem unmittelbaren Einfluffe von Rubens und van Dyck entftanden. Sobald er diefem Einfluffe entrückt war, trug Vorfterman kein Bedenken, gleich den meiften feiner Antwerpener Kunft-

1 Nr. 1 in dem citirten Kataloge.

2 Die dem Stiche zu Grunde liegende Grifaille befindet fich in der Münchener Pinakothek (Nr. 860 des Kataloges von F. v. Reber).

3 Die vollftändigfte Sammlung Vorfterman'fcher Stiche befitzt zur Zeit ein Nachkomme des Meifters, Herr A. A. Vorfterman van Oijen im Haag. Er hat das Werk Vorfterman's auf 200 Nummern gebracht, unter denen fich freilich auch Blätter von der Hand des jüngeren Vorfterman befinden.

genoffen im Auftrage von Verlegern Stiche auszuführen, die in der Mehrzahl einen durchaus handwerksmäfsigen Charakter tragen und deren Reiz hauptfächlich im Gegenftändlichen liegt. Nur einmal noch, im Jahre 1641, nahm Vorfterman einen neuen künftlerifchen Auffchwung, mit welchem zugleich eine fo auffällige Veränderung feiner Manier verbunden war, dafs Hymans fie nur aus einem vorübergehenden Aufenthalt Vorfterman's in feiner holländifchen Heimat erklären zu können glaubt.[1] Er gründet diefe Annahme auf den mit der Jahreszahl 1641 bezeichneten Stich Vorfterman's nach einem Bildniffe des Claudius de Salmafia von Peter Dubordieu, „einem Maler, deffen Werke faft ausfchliefslich von Suyderhoef wiedergegeben worden find " Indeffen ift Hymans entgangen, dafs Vorfterman ein in Auffaffung und Darftellungsmanier völlig entfprechendes Bildnifs des fchon früher erwähnten holländifchen Kunftfreundes Conftantin Huyghens nach Jan Livensz (fiehe S. 63) geftochen hat, und diefer Schulgenoffe Rembrandt's, welcher ganz in der Art feines berühmten Mitfchülers bei Pieter Laftman die Radirnadel zu handhaben wufste, war von 1635 bis 1643 in Antwerpen thätig. Es ift alfo kein zwingender Grund zu der Annahme vorhanden, dafs Vorfterman die Stiche oder vielmehr Radirungen, welche ein fpecififch holländifches, geradezu Rembrandt'fches Gepräge tragen, auch in Holland ausgeführt hat. Livensz war für ihn offenbar der Vermittler für eine kupferftecherifche Darftellungsweife, welche den Schöpfungen des grofsen Meifters des Helldunkels entfprach, deffen Geift nach Rubens' Tode mehr und mehr die Herrfchaft über das künftlerifche Schaffen der Niederlande und im weiteren Verlauf auch des ganzen europäifchen Nordens gewann.

Dafs ein fo hervorragender Maler wie Jan Livensz mit Vorfterman in Verbindung trat, ift ein abermaliger Beweis für die hohe Achtung, deren fich die künftlerifchen Leiftungen des Stechers auch um diefe Zeit noch erfreuten. Ferner lieferte ihm Gerard Zegers, der jüngere Nebenbuhler von Rubens, welcher nach deffen Tode zehn Jahre lang die erfte Stelle in der Antwerpener Künftlerfchaft behauptete und den auswärtigen Kunftfreunden einigen Erfatz für den Verluft des Altmeifters gewährte, mehrere Aufgaben. Aber wie die Bilder des Gerard Zegers nur ein fchwacher Nachhall der majeftätifchen Schöpfungen eines Rubens waren, fo find auch Vorfterman's Stiche nach ihnen nicht entfernt mit den Prachtblättern zu vergleichen, welche zwanzig Jahre früher unter der Auffieht von Rubens entftanden waren. Nach dem Tode des Grofsmeifters rifs in der Antwerpener Malerfchule nur zu fchnell eine allgemeine Verwilderung ein, welche auch auf den Kupferftich von Einflufs wurde. Mit Rubens verfchwand das Gegengewicht gegen die glänzenden Meifter von Amfterdam, auf welche nunmehr die Herrfchaft überging, der fich die vlämifchen Künftler bald widerftandslos fügten.

Zu den relativ beften Stichen Vorfterman's aus der Zeit von 1630 bis 1640 gehört das grofse Blatt, welches die „Madonna vom Rofenkranz" von Michelangelo da Caravaggio wiedergibt, ein Hauptbild des Meifters mit zahlreichen Figuren, welches damals der Kirche des Dominikanerklofters in Antwerpen gehörte und das fich jetzt in der kaiferlichen Galerie zu Wien befindet (Katalog von E. von Engerth Bd. I, Nr. 6). Nach 1640 fcheint Vorfterman's Thätigkeit nachgelaffen zu haben. Es exiftiren noch datirte Blätter feiner Hand mit den Jahreszahlen 1646, 1650, 1656 und 1667.[2] Dann aber verfchwindet feine Spur, und da fich in den Liggeren, der Lifte der Antwerpener Lucasgilde, unter den „Todtenfchulden" für 1666/1667 die Summe von drei Gulden vier Soldi auf den Namen Vorfterman's verzeichnet findet, glaubte man bisher zu dem Schluffe berechtigt zu fein, dafs Vorfterman um 1667 geftorben fei. Neuerdings hat aber Th. Levin in dem fchon oben erwähnten Exemplar des „Gulden

[1] Histoire de la Gravure etc p. 223 ff

[2] Diefes letzte Datum befindet fich auf einem riefigen, mit zwölf Platten gedruckten Blatte, welches nach einer Zeichnung des Malers François Duchaftel die Huldigung der brabantifchen Stände vor Karl II. in Gent (1666) darftellt. Nach Hymans' Urtheil hat Vorfterman jedoch nur die 118 Porträts geftochen, welche in die Umrahmung der Hauptdarftellung eingelaffen find.

Cabinet“ von Cornelis de Bie in der Bonner Univerſitätsbibliothek, welches mit Abſchriften von handſchriftlichen Notizen des Malers Johann Erasmus Quellinus (1634 bis 1713) verſehen iſt, eine höchſt merkwürdige Entdeckung gemacht, die uns wenig tröſtliche Auſſchlüſſe über die letzten Lebensjahre Vorſterman's gibt.

Danach hat die unter der Leitung Rubens' ruhmvoll begonnene Laufbahn des ausgezeichneten Stechers einen traurigen Ausgang genommen. Da Quellinus verſichert, daſs Vorſterman ſein Freund geweſen wäre und daſs er die Mittheilungen über ſeinen Lebenslauf aus ſeinem eigenen Munde erhalten hätte, iſt an der Glaubwürdigkeit ſeiner Aufzeichnungen nicht zu zweifeln. Er berichtet, daſs Lucas Vorſterman „zu Antwerpen im Jahre 1675 geſtorben iſt. Er war ſo arm, daſs er viele Jahre lang von der Malergilde unterhalten wurde. Er wohnte in einer Kammer gegenüber dem Kloſter der ſchwarzen Schweſtern, worin er eine Tochter hatte, die ihn zuletzt bediente. Die Urſachen ſeiner Noth waren einige Bankerotte, und daſs fünfzehn oder ſechzehn Jahre vor ſeinem Tode ſein Augenlicht ſo ſchwach wurde, daſs er nichts mehr zu ſtechen vermochte. Er war mein Freund und dies weiſs ich alles von ihm.“

Wenn auch die Angabe des Quellinus, daſs Vorſterman ſeit fünfzehn oder ſechzehn Jahren vor ſeinem Tode nichts mehr geſtochen habe, nicht ganz richtig iſt, ſo ſtimmt ſie doch im Allgemeinen mit der oben mitgetheilten Thatſache überein, daſs Vorſterman's Productivität ſchon ſeit der Mitte der Fünfziger-Jahre beinahe gänzlich verſiegte. Da nun das Todesjahr des jüngeren Lucas Vorſterman, der 1651/52 in dieAntwerpener Malergilde aufgenommen wurde, unbekannt iſt, dürfte die Vermuthung Levins, daſs die Angabe in den Liggeren hinſichtlich der 1666/67 gezahlten Todtenſchuld ſich auf den jüngeren Vorſterman beziehe, zutreffend ſein, zumal da man wohl mit Sicherheit annehmen darf, daſs „für einen, der viele Jahre wegen ſeiner Armuth von der Genoſſenſchaft unterhalten wurde, überhaupt keine Todtenſchuld bezahlt worden“ iſt.

Lucas Vorſterman d. J., deſſen Geburtsjahr etwa um 1628 anzunehmen iſt, war zwar der Schüler ſeines Vaters geweſen. Doch fiel ſeine Lehrzeit in die Periode des älteren Vorſterman, in der dieſer ſich mit der Nachbildung von Werken holländiſcher Meiſter beſchäftigte und ſeine Kraft überdies bereits in der Abnahme begriffen war. Zu den Rubensſtechern im engeren Sinne kann der jüngere Vorſterman demnach nicht mehr gezählt werden, obwohl er vier Blätter nach Rubens geſtochen hat: eine heilige Dreifaltigkeit in Anlehnung an die Compoſition des Bildes in der Münchener Pinakothek (Nr. 749 des Reber'ſchen Kataloges), „Aeneas bei Anchiſes in der Unterwelt“ mit der Aufſchrift: *Pet. Paul. Rubenius pinxit. Lucas Vorſterman junior fecit,* das Mittelſtück der Apotheoſe König Jakobs I. vom Plafond des Bankettſaales in White-Hall zu London und zwei dazu gehörige Frieſe, ſämmtlich mit dem Namen des Franciscus van den Wyngaerde als des Druckers und Verlegers. Es ſind derbe, faſt rohe Arbeiten von geringem künſtleriſchen Verdienſte, die nichts mehr von einem lebendigen Zuſammenhang mit Rubens erkennen laſſen. Von einer günſtigeren Seite zeigt ſich der jüngere Vorſterman in einem Cyklus „Die ſieben Todſünden“ nach A. Brouwer, deſſen Eigenart ſeinem mehr auf coloriſtiſche Geſammtwirkung ausgehenden Grabſtichel beſſer entgegenkam. Ein Blatt aus dem Cyclus iſt nebenſtehend reproducirt.

3. PAULUS PONTIUS.

In der Reihe der groſsen Stecher, die unter Rubens' unmittelbarer Einwirkung und Controle und für deſſen Rechnung ſeine Werke reproducirten, erſcheint, ſoweit wir mit Sicherheit den Nachweis liefern können, nach Zeit und Bedeutung als Dritter *Paulus Pontius* oder, wie er eigentlich hieſs, *Paul*



du Pont. Im Jahre 1603 zu Antwerpen geboren, trat er nach damaliger Übung bereits mit dreizehn Jahren (1616) bei einem fonft nicht weiter bekannten Maler, Ofayas Beet, in die Lehre. Er mufs aber fchon nach wenigen Jahren Lehrling des Lucas Vorfterman geworden fein, da ihn die Unterfchrift unter feinem Bildnifs, das fich in einer 1649 veröffentlichten Porträtfammlung des Malers, Druckers und Kunftverlegers Meyffens befindet, ausdrücklich als Schüler von Lucas Vorfterman bezeichnet. Da



Aus dem Cyclus der Sieben Todfunden von A. Brouwer, geftochen von L. Vorfterman d. J.

Pontius felbft für Meyffens arbeitete, ift an der Richtigkeit diefer Angabe nicht zu zweifeln, und aus diefem Schülerverhältnifs erklärt es fich auch, weshalb Rubens mit Pontius, trotz feiner Jugend, in Verbindung trat, nachdem Vorfterman eine Zeit lang feine Arbeiten unterbrochen hatte und fchliefslich nach England gegangen war. Immerhin kann Pontius nur kurze Zeit, wie Hymans annimmt, etwa von 1618—1621, der Lehrling Vorfterman's gewefen fein, da um 1620 oder fpäteftens 1621 die geiftige Störung Vorfterman's eintrat, wenn Rubens' Mittheilungen in dem mehrfach erwähnten Briefe an Peter

van Veen vom 19. Juni 1622: „Während einiger Jahre haben wir nichts gemacht wegen der Geiſtesſtörung meines Stechers“ genau zu nehmen ſind.

Ganz ergebniſslos iſt das Jahr 1622 für die ſtecheriſche Verwerthung Rubens'ſcher Arbeiten gleichwohl nicht verlaufen. In dem Briefe an Veen bemerkt er beiläufig: „Ich habe noch ein Architekturbuch der ſchönſten Paläſte von Genua veröffentlicht, von einigen ſiebenzig Blättern zuſammen, mit den Grundriſſen, aber ich weiſs nicht, ob Euere Herrlichkeit daran Vergnügen hat.“ Die Widmung dieſes Werkes iſt vom 29. Mai 1622 datirt, und eine Woche vorher hatte Rubens erſt die Druckerlaubniſs des Cenſors erhalten. Freilich war das Werk, deſſen erſter, zweiundſiebenzig Tafeln enthaltender Band unter dem Titel „Palazzi di Genova“ 1622 erſchien, ſchon ſeit geraumer Zeit in Vorbereitung. Rubens hatte während eines etwa zwei Monate dauernden Aufenthaltes in Genua im Jahre 1607 Façaden, Durchſchnitte, Grundriſſe und andere architektoniſche Einzelnheiten von genueſiſchen Paläſten aus alter und neuer Zeit geſammelt, nicht etwa ſelbſt gezeichnet. Er erklärt in der Vorrede an den Leſer ausdrücklich, daſs er ſich dabei zum Theil fremder Hilfe bedient, daſs er dafür bezahlt habe und daſs die von ihm geſammelten und erworbenen Zeichnungen nicht einmal, mit zwei Ausnahmen, die Namen der dargeſtellten Paläſte getragen haben. Bei dieſer Veröffentlichung hat Rubens alſo im Weſentlichen nur die Rolle des Herausgebers geſpielt, der damit den Zweck verfolgte, der in Verfall gerathenen Privatarchitektur ſeines Landes durch glänzende, jenſeits der Alpen geſammelte Vorbilder einen neuen Aufſchwung zu geben. Gleichwohl hat dieſe Sammlung für die Geſchichte des Kupferſtiches in Rubens' Schule inſofern einiges Intereſſe, als das erſte Blatt des erſten Bandes den Namen *Nicolaes Ryckemans* als Stecher nennt.

Bei dem geringen künſtleriſchen Werthe dieſer Architekturſtiche iſt es von keinem Belang, ob Ryckemans nur das erſte Blatt oder die ganze Reihe des erſten Bandes — der zweite iſt ſpäter, vielleicht erſt nach Rubens' Tode erſchienen — geſtochen hat. Viel wichtiger iſt die Thatſache, daſs durch die Aufſchrift die unmittelbare Verbindung zwiſchen Rubens und Ryckemans beglaubigt wird. Denn letzterer hat noch mehrere Blätter nach Rubens geſtochen, deren Vorlagen ihm nur mit Wiſſen und Willen des Meiſters zugänglich gemacht ſein können, da ſich die Originale zu einer beſtimmten Zeit in Rubens' Werkſtatt befunden haben. Es handelt ſich in erſter Linie um eine Folge von vierzehn Stichen, die Chriſtus mit dem Kreuze, die zwölf Apoſtel und den heiligen Paulus in halben Figuren darſtellen (Schneevoogt S. 209, Nr. 3), und um einen Stich nach dem Bilde: „Achilles unter den Töchtern des Lykomedes“ (Schneevoogt S. 136, Nr. 7). Sowohl jene Bilderreihe, aus der wir ein Beiſpiel (S. 69) geben, als das figurenreiche mythologiſche Gemälde ſteht auf der Liſte der Kunſtwerke, die Rubens in dem Briefe vom 28. April 1618 ſeinem Gönner Sir Dudley Carleton anbietet. Da wir aus einer anderen Nachricht wiſſen, daſs Ryckemans ſich um 1616 in Brüſſel befand und da die erwähnten Stiche nicht durch das erſt 1620 erworbene dreifache Privilegium geſchützt ſind, ergibt ſich, wie Hymans (a. a. O. S. 235 ff.) nachgewieſen hat, im Vereine mit dem bezeichneten Blatte der genueſiſchen Paläſte, das das Privilegium trägt, mit Gewiſsheit, daſs Ryckemans etwa von 1617 bis 1622 von Rubens beſchäftigt worden iſt, alſo etwa zu derſelben Zeit wie Vorſterman. Er muſs aber ſchon ein fertiger Künſtler geweſen ſein, als er zu Rubens kam. Der Beweis, daſs er um 1616 in Brüſſel arbeitete, wird uns durch eine dort in dieſem Jahre erſchienene Sammlung von Bildniſſen, Wappen und Emblemen der Mitglieder des Habsburgiſchen Kaiſerhauſes geliefert, deren Titelblatt die Aufſchrift: *Nicolaes Ryckemannus sculp.* trägt. Danach wäre alſo die Geburt des Stechers mindeſtens um 1590 anzuſetzen, und damit ſtimmt auch ſeine künſtleriſche Art überein, die noch wenig oder gar nichts von der Geſchmeidigkeit, der geiſtigen und coloriſtiſchen Ausdrucksfähigkeit beſitzt, die durch Rubens' Eingreifen in die Antwerpener Kupferſtecherſchule hineingebracht worden ſind. In Bezug auf die Herkunft des Künſtlers iſt man ebenfalls nur auf Vermuthungen



DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.

angewiefen, die fich auf die Infchriften von den nach Rubens ausgeführten Stichen ftützen. Auf einem Stiche nach einer im Wefentlichen von Schülerhand ausgeführten Anbetung der Könige (Schneevoogt S. 19, Nr. 57), welche fich jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg befindet und nach Roofes' Urtheil (L'œuvre de P. P. Rubens I, S. 231) gegen 1620 entftanden ift, lieft man: *Nicolaes Ryckemans sculp. et*



St. Johannes der Evangelift. Stich von Nic. Ryckemans nach Rubens.

excud. Ædamiens. Das letzte Wort kann nichts anderes bedeuten, als Aedamiensis, und da auf den Stichen nach einer unbefleckten Empfängnifs (Schneevoogt S. 75, Nr. 2), deren Original unbekannt ift, ebenfo wie der Stich felbft, der nur in dem 1794 in Brüffel erfchienenen Katalog der Sammlung del Marmol erwähnt wird, und nach dem Achilles unter den Töchtern des Lykomedes, deffen von van Dyck gemaltes, von Rubens nur retouchirtes Original fich im Mufeum zu Madrid befindet, ebenfalls

dem Namen des Stechers der Zufatz „Edam“ folgt, bleibt nur die Annahme übrig, dafs Ryckemans aus dem holländifchen Städtchen Edam nach den füdlichen Niederlanden gekommen ift. Da Edam nicht weit von Haarlem liegt, ift es wahrfcheinlich, dafs Ryckemans feine erfte Ausbildung in der dortigen Kupferftecherfchule, bei Goltzius, Matham u. a. erhalten hat. Seine Stiche ftehen in enger Verwandtfchaft mit den Ausdrucksmitteln diefer Schule, mit ihrer nüchternen, ftrengen, beinahe harten Art zu modelliren, mit ihrer manierirten Naturanfchauung und ihrem Streben nach möglichft treuer Wiedergabe des knittrigen Faltenwurfs glänzender Atlas- und Seidengewänder. In der „Histoire de la gravure d'Anvers“ (Antwerpen 1874—1875) wird Pieter de Jode der ältere vermuthungsweife als Lehrer Ryckeman's genannt. Da auch de Jode feine Ausbildung in Haarlem genoffen und den dort angenommenen Stil beibehalten hat, ift damit ein gleiches Urtheil über die Manier von Ryckemans ausgefprochen. Eine merkliche Einwirkung auf die fernere Entwicklung des Stiches in der Rubensfchule hat er ebenfowenig geübt als er felbft feine Art unter dem Einflufs des Meifters beweglicher und ausdruckskräftiger geftaltet hat. Da Rubens in der Zeit, da Ryckemans für ihn arbeitete, keinen befferen Stecher gehabt zu haben fcheint, ift Ryckemans auch vor die Aufgabe geftellt worden, eine der hervorragendften Schöpfungen aus Rubens' mittlerer Zeit, das ganz von der Hand des Meifters ausgeführte Mittelftück des Triptychons wiederzugeben, das Rubens um 1618 für das Grabmal des ein Jahr zuvor geftorbenen Kaufmannes Jan Michielfen in der Kathedrale zu Antwerpen (jetzt im Mufeum dafelbft) gefchaffen hat. Das unter dem Namen „Chrift à la paille“ bekannte Mittelbild diefes Altarwerks, deffen äufsere und innere Seitenflügel von Schülerhänden ausgeführt find, ftellt die Beweinung des Leichnams Chrifti vor der Grablegung dar. Es ift auch in coloriftifcher Beziehung eines der ausgezeichnetften Werke des Meifters. Aber wie wenig ift Ryckemans mit feiner trockenen, harten Manier der Weichheit der Modellirung und dem leuchtenden Schimmer des Colorits gerecht geworden, obwohl Rubens für ihn eine noch in der Albertina zu Wien vorhandene Zeichnung nach dem Gemälde anfertigen liefs! Ryckemans' Stich ift der einzige, der bei Lebzeiten von Rubens nach dem „Chrift à la paille“ angefertigt worden ift, ein Beweis mehr, dafs Ryckemans nur durch unmittelbare Verbindung mit dem Meifter die Vorlage zu feinem Stiche erhalten hat. (Siehe die Tafeln.)

Dafs die Stiche Ryckemans' trotz ihrer mäfsigen künftlerifchen Verdienfte gleichwohl Erfolge gehabt haben, beweift die Thatfache, dafs fein fchon erwähnter Stich nach der Anbetung der Könige vier Auflagen erlebt hat, das heifst Wiederabdrucke der Platte durch verfchiedene Kunfthändler. Dabei ift freilich in Betracht zu ziehen, dafs die Anbetung der Könige ein befonders volksthümliches Motiv war und dafs Rubens keinen zweiten biblifchen Stoff fo oft behandelt hat, wie diefen. Der Dreikönigstag war in den Niederlanden ein Volksfeft geworden, bei dem es aufsergewöhnlich hoch herging, und dabei mag auch ein fchwunghafter Handel mit Kupferftichen u. f. w. getrieben worden fein. Die zahlreichen Bilder von Jacob Jordaens liefern eine lebensvolle Vergegenwärtigung diefes üppigen Fefttreibens.

Die Vorbilder zu der Reihe von Chriftus und den Apofteln, nach denen Ryckemans gearbeitet hat, find von Schülerhand ausgeführte Copien nach den im Prado-Mufeum zu Madrid befindlichen Originalen. Diefe Copien befinden fich in der Galerie des Palaftes Rofpigliofi in Rom. Es find dort jedoch nur zwölf Apoftel vorhanden. Jacobus der Jüngere fehlt in der Reihe. Er ift vermuthlich erft fpäter für den Stich hinzugefügt worden, um die Zahl der Blätter auf vierzehn abzurunden; denn fie waren, wie die Bibelfprüche enthaltenden Unterfchriften in lateinifcher und vlämifcher Sprache andeuten, auf Maffenverkauf im Volke berechnet. Für denfelben Zweck find wohl auch noch drei andere Kupferftiche von Ryckemans nach Rubens angefertigt worden: eine Madonna mit dem Kinde und der heiligen Anna (Schneevoogt S. 88, Nr. 119) nach einem Gemälde, das Roofes im Kunfthandel zu Antwerpen angetroffen und an dem er trotz ftarker Befchädigungen noch die Spuren von Rubens' eigener Hand



LE CHRIST À LA PAILLE.


MAN SC



THOMYRIS UND CYRUS

GEMALT VON P. P. RUBENS, GESTOCHEN VON PAULUS PONTIUS

wahrgenommen hat, und die Bruftbilder des Heilands und der Madonna (Schneevoogt S. 72, Nr. 68 und 69). Da mit dem Jahre 1622 jede Spur von Ryckemans verfchwindet, ift anzunehmen, dafs er um diefe Zeit geftorben ift oder feine künftlerifche Thätigkeit eingeftellt hat.

Um diefelbe Zeit wie Ryckemans fcheint auch der 1600 zu Antwerpen geborene *Nicolaus Lauwers*, der 1619/1620 in die Lucasgilde aufgenommen wurde, von Rubens befchäftigt worden zu fein. Aber es ift zu beachten, dafs nur einer der von N. Lauwers nach Rubens ausgeführten Stiche mit dem dreifachen Privilegium verfehen ift, alfo danach im Auftrage des Meifters ausgeführt worden fein mufs. Es ift der in unferer Tafel reproducirte Stich nach der im Mufeum zu Brüffel befindlichen Anbetung der Könige aus der Kapuzinerkirche in Tournai, die nach Roofes' Urtheil (L'œuvre de Rubens I, S. 208) um 1615 gemalt worden ift. Er und Hymans find auch der Anficht, dafs Lauwers' Stich (Schneevoogt S. 20, Nr. 68) zwifchen 1620 und 1621 entftanden ift, und für diefe Datirung fpricht der Charakter des Stiches, der fowohl in der eleganten, namentlich die glänzende Wirkung der reichen Gewänder vortrefflich wiedergebenden Technik, als in der Vertiefung des Ausdrucks der Köpfe an die Art Vorfterman's erinnert, von dem Nicolaus Lauwers manches gelernt haben wird, wenn er auch nicht zu ihm im Lehrlingsverhältniffe geftanden hat. Eine ähnliche, nur etwas weniger entwickelte und freie Grabftichelführung zeigt das Blatt „Chriftus vor Pilatus" (Schneevoogt S. 40, Nr. 256), eine figurenreiche Compofition, deren Original noch nicht nachgewiefen worden ift. Es trägt neben dem Namen Lauwers als Stecher die Infchrift: *„C. P. (cum privilegio) Consilii Sanctioris et Brabantiæ"*, mufs alfo zur Ausgabe gelangt fein, bevor Rubens in den Befitz des dreifachen Privilegiums gekommen war. Das Parifer Kupferftichcabinet befitzt nach Hymans' Mittheilung einen Abdruck des Lauwers'fchen Stiches, der von Rubens vielfach mit Retouchen verfehen worden ift. Da es nun einen zweiten Zuftand der Platte gibt, auf dem der Name des Lauwers durch den des Schelte a Bolswert erfetzt worden ift, der bei der Überarbeitung der Platte die Rubens'fchen Retouchen verwerthet hat, liegt der Schlufs nahe, dafs Rubens mit den Leiftungen des Lauwers nicht fehr zufrieden gewefen ift, oder dafs diefer vielleicht auch nicht fo productiv war, wie es Rubens' Wünfchen entfprach. Für letzteres fpricht die Thatfache, dafs Lauwers in feinem fpäteren Leben — er fcheint bald nach 1652 geftorben zu fein — mehr Drucker und Kunfthändler als Stecher war. Hymans ift fogar zu der Annahme geneigt, dafs ein Hauptblatt von Lauwers, das er zugleich als Stecher und Drucker gezeichnet hat, „Der Triumph des neuen Gefetzes" (Schneevoogt S. 66, Nr. 16) nach dem in der Zeit von 1626 — 1628 entftandenen Gemälde im Louvre unter Mitwirkung von Schelte a Bolswert ausgeführt worden ift. „Das Syftem, fo urtheilt Hymans, ift bis zu dem Grade dasjenige von Bolswert, das Verfahren und die Wirkungen find fo augenfcheinlich die letzterem eigenthümlichen, dafs das Vorhandenfein von Lauwers' Name unten an der Platte einige Überrafchung bereitet. Lauwers, der vortreffliche Arbeiten von Bolswert veröffentlichte, gewann vielleicht deffen Mitwirkung bei der Ausführung einer Arbeit, die fich fowohl durch den Stil, als durch die Wirkung von feinen eigenen Werken unterfcheidet." Das Urbild zu dem „Triumph des neuen Gefetzes" gehört zu einer Reihe von fünfzehn Compofitionen allegorifchen und biblifchen Inhalts, die den Sieg des Sacraments des Abendmahles über die widerftrebenden Mächte und die entfprechenden vorbildlichen Ereigniffe aus dem alten Teftamente darftellen. Rubens hatte diefe Compofitionen im Auftrage der Infantin Ifabella um 1627 als Vorlagen oder „Cartons" für Teppiche gefchaffen, welche in Brüffel gewebt und von der Infantin als Gefchenk für das Klofter der Clariffen nach Madrid gefchickt wurden, wo fie fich noch jetzt befinden. Die noch vorhandenen Vorlagen find nicht „Cartons" in unferem Sinne, fondern auf Leinwand von Schülerhänden gemalt und von Rubens übergangen. Bei Lebzeiten des Meifters find diefe Compofitionen nicht durch den Kupferftich vervielfältigt worden, da keine der Nachbildungen das Privilegium trägt. Aus den von Roofes (L'œuvre de Rubens I, S. 53 ff.) zufammen-



DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄTIGENDE KUNST. STAATSDRUCKEREI IN

geftellten Nachrichten über die Schickfale der Vorlagen und Teppiche erfahren wir, dafs fich erftere noch im Jahre 1648 zufammengerollt im Sterbehaufe des Cardinal-Infanten Ferdinand in Brüffel befanden. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, dafs es fich fowohl bei dem Stiche von Nicolaus Lauwers als bei den von Schelte a Bolswert ausgeführten Stichen nach Bildern derfelben Folge entweder um unrechtmäfsige Nachbildungen bei Rubens' Lebzeiten oder um Copien nach Rubens' Tode handelt. Letzteres ift wahrfcheinlicher, obwohl Nicolaus Lauwers ein Gefchäftsmann war, der fich über die damals freilich noch fchwankenden Beftimmungen über das Urheberrecht an Werken der bildenden Künfte leicht hinwegfetzte. Die in Frage kommenden Blätter tragen nämlich eine Widmung an den Erzherzog Leopold Wilhelm, die von dem Antwerpener Magiftratsfecretär P. Hannecart unterzeichnet ift, welcher 1645 fein Amt antrat und zwifchen 1655 und 1656 ftarb. Damit ift ungefähr der Zeitraum, in dem die Blätter entftanden find, begrenzt. Damals brauchte alfo Lauwers keinen Anftand zu nehmen, ein Werk eines Mitarbeiters nach Rubens unter feinem Namen zu verkaufen. Dafs Lauwers bei feinen gefchäftlichen Unternehmungen nicht fehr gewiffenhaft vorging, erhellt aus einer Klage, welche der Kupferftecher und Kunfthändler Jean Baptifte Barbé im Jahre 1633 wegen unbefugter Aneignung eines Privilegiums gegen ihn erhob. In den Procefsverhandlungen waren Rubens, Vorfterman, Th. Rombouts, Zeghers, Paul Pontius u. a. als Sachverftändige erfchienen, die fich einftimmig gegen das Verfahren von Lauwers erklärten und entfchieden für den Schutz der Privilegien eintraten. Nach diefem urkundlich belegten Vorgange erfcheint die künftlerifche und kaufmännifche Thätigkeit von N. Lauwers in einem einigermafsen verdächtigen Lichte, und man hat demnach begründete Urfache, die unter feinem Namen veröffentlichten Arbeiten mit Vorficht zu beurtheilen.



Bildnifs der Infantin Ifabella, geftochen von N. Lauwers

Auch der vierte der Stiche nach Rubens, die N. Lauwers als Stecher nennen *(N. Lauwers fecit et exc.),* die Beweinung des Leichnams Chrifti durch die Madonna, Johannes, Magdalena und einen Engel (Schneevoogt S. 53, Nr. 376) ift mit keinem Privilegium verfehen. Das Originalgemälde, dem die Compofition des Stiches am nächften kommt, befindet fich jetzt im Mufeum zu Madrid und ftammt nach Roofes aus der letzten Zeit des Meifters.[1] Demnach ift anzunehmen, dafs auch der Stich zu denen

[1] Nach Roofes (L'œuvre de Rubens II, S. 134) geht der oben (S. 17, Zeile 1 von oben) erwähnte Stich von C. Galle dem Älteren auf dasfelbe Original zurück, nicht auf das (übrigens verfchollene) Bild aus der Carmeliterkirche in Antwerpen.

auch gehört, die erft nach Rubens' Tod veröffentlicht worden find. Als Stecher nennt fich Lauwers noch auf drei von Schneevoogt Rubens und feinen Schülern zugefchriebenen Bildniffen der Infantin Ifabella (siehe S. 73) und der beiden fpanifchen Mönche Marcellianus und Heliodorus de Barea; diefe Blätter find von ebenfo untergeordneter künftlerifcher Bedeutung wie feine Stiche nach Jordaens, G. Zeghers u. a. Auch zur Ikonographie van Dyck's hat er einen Beitrag in dem Bildnifs des Lelio Blancatcio geliefert.

Trotz feiner geringen künftlerifchen Fähigkeiten fcheint Lauwers in Antwerpen fich doch eines gewiffen Anfehens erfreut zu haben. Er wurde 1635 zum Vorfteher des Lucasgilde gewählt und er hat auch eine Anzahl von Schülern gehabt, die ihre Reife erft unter anderer Leitung erlangten und deren Arbeiten nur noch wenig von der Gröfse der Rubensfchule erkennen laffen. Auch fein Sohn, *Conrad Lauwers*, der 1660 als Meifter in die Lucasgilde aufgenommen wurde, war fein Schüler. Aufser einigen Copien nach Stichen von P. Pontius und Schelte a Bolswert befitzen wir von ihm nur eine unmittelbare Nachbildung eines Rubens'fchen Werkes: „Elias in der Wüfte von den Engeln gefpeift“ (Schneevoogt S. 8, Nr. 65) nach dem Gemälde im Louvre, das zu jener bereits erwähnten Reihe von Teppichvorlagen gehört, deren Gegenftand das Sacrament des heiligen Abendmahls und feine Vertheidigung und Verherrlichung bildete. Die freie, fchwungvolle Führung des Grabftichels, der lebenfprühende Ausdruck der beiden Köpfe und der ftark dramatifche Zug der Compofition machen die Vermuthung von Hymans fehr wahrfcheinlich, dafs Schelte a Bolswert auch bei diefer Platte hilfreiche Hand geleiftet hat. Da fich Conrad Lauwers in der Unterfchrift zugleich als Stecher und Drucker nennt, ift der Stich vielleicht erft nach dem Tode feines Vaters erfchienen. Conrads eigene Arbeiten zeigen eine Technik, welche wefentlich von der bei diefem angewandten verfchieden ift. Unter den oben erwähnten Copien nach anderen Stechern befindet fich eine nach Schelte a Bolswert's Stich, der auch ein Stück aus den Teppichvorlagen, die Kirchenväter, die heilige Clara, Thomas von Aquino als Vertheidiger des Dogmas vom Sacrament des Abendmahls, wiedergibt. Auf diefe Copie von Conrad Lauwers ift nichts mehr von Rubens'fchem Geifte, nichts mehr von vlämifcher Kraft übergegangen. Die Technik nähert fich vielmehr fo fehr derjenigen der franzöfifchen Schule, dafs die von Einigen aufgeftellte Vermuthung, dafs Conrad Lauwers einige Jahre in Paris gearbeitet habe, nicht unbegründet erfcheint.[1] Jedenfalls ift das Verhältnifs der beiden Lauwers zu Rubens fo unficher und unklar, dafs man am beften daran thut, fie nicht der Reihe der Rubensftecher im eigentlichen und engeren Sinne beizuzählen.

Ein unbeftreitbares Recht darauf hat *Paulus Pontius*, welcher an genialer Begabung feine beiden Vorgänger Soutman und Vorfterman weit übertraf und fchon fehr frühzeitig zu völliger Beherrfchung der technifchen Mittel feiner Kunft gelangte. Als Schüler und Gehilfe Vorfterman's wird Paulus Pontius Rubens' Aufmerkfamkeit auf fich gelenkt haben, und als Vorfterman bei feiner Abreife nach England 1623 begonnene Arbeiten liegen liefs — in erfter Linie die oben (S. 56) erwähnte Sammlung von Stichen nach antiken Cameen und Gemmen, die Rubens im Intereffe feiner gelehrten Freunde befonders am Herzen lag — ift es natürlich, dafs er Pontius trotz feiner Jugend mit der Fortfetzung der kupferftecherifchen Arbeiten für Widmungen, Gefchenke und kaufmännifchen Vertrieb beauftragte.

Mit dem Jahre 1624 gelangt die gefchichtliche Darftellung der Entwicklung des Kupferftichs in der Schule von Rubens wieder auf feften Boden. Diefe Jahreszahl tragen drei Stiche von Paulus Pontius, die unter dem Schutze des dreifachen Privilegiums erfchienen find: eine Sufanna im Bade von den Greifen überrafcht (Schneevoogt S. 11, Nr. 90), eine Himmelfahrt Mariæ (Schneevoogt S. 77, Nr. 28) und ein Bildnifs des Prinzen Wladislaw Sigismund von Polen (Schneevoogt S. 171, Nr. 156). Der Sufanna im Bade liegt eine ähnliche Compofition zu Grunde wie dem oben (S. 20) erwähnten Stiche von Michel

[1] Man hat diefe Vermuthung aus einer Stelle in „Het gulden cabinet“ von Corneille de Bie (Antwerpen 1661) gefchopft. Siehe Hymans a. a. O. S. 469.



HIMMELFAHRT MARIÆ.

VERLAG DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

DRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI

Lasne. Ein Gemälde, das mit dem Pontius'fchen Stiche ziemlich genau übereinftimmt, befindet fich im Mufeum zu Stockholm, ift aber nach Roofes' Urtheil eine Copie oder doch fo verputzt und übermalt, dafs es nichts mehr von Rubens Hand zeigt. Dafs Rubens mit der Arbeit von Michel Lasne nicht zufrieden war, haben wir oben bemerkt. Ob nun Pontius von Rubens den Auftrag erhielt, die inzwifchen in manchen Theilen veränderte Compofition abermals zu ftechen oder ob er fich aus freiem Antriebe an



Porträt des Prinzen Wladislaw Sigismund von Polen und Schweden. Stich von Paulus Pontius.

die Aufgabe machte, müffen wir dahingeftellt fein laffen. Jedenfalls ift foviel ficher, dafs fich das vollendete Blatt durch die Härte der Modellirung in den Fleifchtheilen, durch die einförmige, ungelenke, beinahe rohe Technik der Grabftichelführung und durch den Mangel an Schmelz und Glanz als eine Anfängerarbeit kennzeichnet, dafs fie Rubens aber trotz diefer Schwächen für würdig erachtete, unter dem Schutz feines Privilegiums in den Handel gebracht zu werden.[1] Dafs Pontius im Jahre 1624 fchon erheblich mehr zu leiften im Stande war, als diefer Stich erkennen läfst, beweift das gleichfalls mit der Jahreszahl 1624 bezeichnete Blatt nach der Himmelfahrt Mariæ. Die Sufanna wird vermuthlich während

[1] Die Originalplatte zu dem Stich befindet fich im Louvre. Siehe Hymans a. a. O. S 482

Pontius' Lehrzeit bei Vorsterman entstanden und erst veröffentlicht worden sein, als Pontius in Rubens' Auftrage zu arbeiten begann.[1]

Pontius' Stich nach der Himmelfahrt Mariæ stützt sich auf das um 1620 für den Hochaltar der Kirche Notre-Dame de la Chapelle in Brüssel gemalte Bild, das zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts nach Düsseldorf kam und dort als Überrest der nach München überführten Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg geblieben ist (jetzt im Besitze der Kunst-Akademie). Nach Rooses' Urtheil ist das Bild von Schülerhänden ausgeführt und von Rubens nur übergangen worden, worin ihm der gegenwärtige Zustand des freilich in unserer Zeit restaurirten Gemäldes Recht zu geben scheint. Auf die Composition muss Rubens jedoch grossen Werth gelegt haben, da er selbst einen Probedruck des Pontius'schen Stiches von der Gegenseite mit schwarzer und weisser Tusche übergangen hat, um den Stecher über die richtige Vertheilung der Licht- und Schattenmassen zu belehren. An diesen Probedruck, der sich in der Bibliothek der Universität zu Gent befindet, hat sich Pontius streng gehalten, und so entstand unter den Händen des erst einundzwanzig Jahre alten Künstlers ein Werk, welches zwar in den Einzelnheiten die an der „Susanna" auffallenden Härten und Ungeschicklichkeiten der Grabstichelführung noch nicht abgestreift hat, aber doch die gewissermassen dramatische Wirkung des Rubens'schen Colorits und den ekstatischen Ausdruck der Köpfe zur vollen Geltung bringt. Die Wandlung, die sich seit dem Jahre 1620 in der malerischen Ausdrucksweise des Meisters von einer kühlen, hellen zu einer leuchtenderen, wärmeren Färbung vollzieht, wie Bode nachgewiesen hat, unter der Einwirkung seines Schülers van Dyck,[2] hat auch in dem Stiche des Pontius ihren Widerschein gefunden. Wie gewöhnlich weicht der Stich von der Composition des Originalgemäldes etwas ab. Der Stich, der oben halbkreisförmig abgeschlossen ist, zeigt in seinem Bogen die schwebende Gestalt des Heilands, der seine Mutter mit offenen Armen empfängt. Die Figur Christi fehlt auf dem Düsseldorfer Gemälde, das oben, vielleicht schon bei der Aufstellung des Bildes an seinem ersten Bestimmungsort, einen eckigen Abschluss erhalten hat.

Das Porträt des Prinzen Wladislaw Sigismund von Polen und Schweden, nach dem Pontius den dritten seiner von 1624 datirten Stiche ausgeführt hat, ist im Auftrage der Infantin Isabella während der Anwesenheit des Prinzen in Brüssel im September 1624 gemalt worden. Der mit dem dreifachen Privileg geschützte Stich (siehe S. 75) muss also unmittelbar nach Vollendung des Bildes ausgeführt worden sein. Das im Palazzo Durazzo zu Genua befindliche Bildniss des Prinzen ist nach Hymans' Urtheil nur eine Ateliercopie, nach Rooses dagegen das Original von der Hand des Meisters.

Da Rubens während eines grossen Theiles des Jahres 1625 auf Reisen war und mehrfach für diplomatische Sendungen in Anspruch genommen wurde, kam er nicht dazu, seine Stecher in dieser Zeit mit grösseren Aufgaben zu betrauen. Da unter den datirten Stichen von Pontius keiner mit der Jahreszahl 1625 bezeichnet ist und von den nichtdatirten keiner mit Sicherheit dieser Zeit zugeschrieben werden kann, ist die Annahme von Hymans sehr wahrscheinlich, dass Pontius damals an den Stichen nach antiken Cameen und Gemmen, die Vorsterman unvollendet zurückgelassen, weitergearbeitet hat. In einem Briefe, den Rubens am 3. Juli 1625 an seinen gelehrten Freund de Valavès schrieb, ist wenigstens die Rede davon, dass die Arbeiten um diese Zeit im Gang waren. Das Werk, für das diese Blätter bestimmt waren, ist übrigens nicht zum Abschluss gekommen. (Siehe eine Probe daraus auf S. 77.)

[1] Schneevoogt citirt S. 72, Nr. 70 einen Stich mit einem Kopfe Christi, der ausser einer Widmung an Jesus eine längere Inschrift trägt, aus der hervorgeht, dass Rubens den Kopf nach einem der für wahrheitsgetreu gehaltenen Christusbildnisse, das aus dem Besitze des heiligen Ignatius stammte und später von Rom nach der Jesuitenkirche in Antwerpen überführt worden war, gezeichnet und dass Pontius danach den Stich ausgeführt hat. Dieses Blatt scheint ebenfalls zu den ersten Arbeiten von Pontius zu gehören. Siehe die Tafel.

[2] Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode. IX. Die vlämische Schule des siebenzehnten Jahrhunderts, S. 13.







[illegible]

Auch im Jahre 1626, in welchem Pontius als Meiſter in die Lucasgilde aufgenommen wurde, nahm Rubens ſeine Thätigkeit nur einmal in Anſpruch. Dieſe Jahreszahl trägt ein groſser Stich nach dem Mittelbilde des 1623 oder 1624 entſtandenen Altarwerkes in der Kathedrale zu Aloſt, das den heiligen Rochus darſtellt, wie er für die Peſtkranken bei dem Heiland Fürbitte einlegt (Schneevoogt S. 108, Nr. 133). Obwohl der Stich die Compoſition im Gegenſinne des Gemäldes wiedergibt, iſt er in den Einzelnheiten ziemlich genau. Die Technik zeigt abermals einen Fortſchritt zu gröſserer Weichheit der Modellirung, zu einer ſtärkeren Vertiefung des Ausdrucks der Köpfe und zu gröſserer Sicherheit in der Zeichnung, und in der Führung der Linien offenbart ſich bereits eine gröſsere Mannigfaltigkeit des Verfahrens. In demſelben Jahre nahm Pontius auch ſchon einen Lehrling auf, Franciscus van den Wyngaerde, der freilich in ſpäteren Jahren ſich mehr als Kunſtverleger, als durch ſeine künſtleriſche Thätigkeit bekannt gemacht hat.

Von 1627 iſt ebenfalls nur ein Stich des Pontius nach Rubens datirt: „Die Ausgieſsung des heiligen Geiſtes" (Schneevoogt S. 60, Nr. 438) nach einem 1619 für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg gemalten Bilde, das dieſer für die Jeſuitenkirche in Neuburg beſtimmt hatte, aus der es ſpäter nach Düſſeldorf und von da in die Münchener Pinakothek gelangt iſt. Es iſt eine Schülerarbeit, die von dem Meiſter nur übergangen worden iſt. Wie es bei Rubens Brauch war, wird er eine Skizze oder eine Copie des Gemäldes für etwaige ſpätere Beſtellungen zurückbehalten haben, und nach ihr



mag mit verfchiedenen Veränderungen und einer Befchränkung der Zahl der Figuren von achtzehn auf fechzehn die in der Nationalgalerie zu London befindliche Zeichnung angefertigt worden fein, die dem Stiche als Vorlage gedient hat, vielleicht auch, wie Roofes vermuthet, von Pontius felbft ausgeführt worden ift. Der Stich des letzteren zeigt abermals einen Fortfchritt in der Beherrfchung des technifchen Verfahrens, das vor allem der Wiedergabe der coloriftifchen Werthe im Einzelnen und damit auch des coloriftifchen Gefammteindrucks vollkommen gerecht wird. Auf die Erreichung diefes Zieles fcheint Rubens das Hauptgewicht gelegt zu haben, wie aus den von feiner Hand herrührenden Verbefferungen unzweideutig hervorgeht. Ob feine Stecher auch gute Zeichner waren, fcheint ihm die geringere Sorge gewefen zu fein. Wie er fich felbft für Hände und Füfse ein etwas ftereotypes Schema von plumper maffiger Form angeeignet hatte, das nicht immer mit der Individualität der zugehörigen Figur zu vereinigen ift, fo bekümmerten fich auch feine Stecher nicht viel um Adel, Reinheit und Richtigkeit der Zeichnung. So find auch auf dem Stiche von Pontius die Hände und Füfse der Apoftel uncorrect und plump in der Zeichnung. Dafür ift aber der Ausdruck der Verzückung in den Gefichtern der Apoftel, die vom Himmel herabkommende feurige Zungen empfangen, mit voller Kraft wiedergegeben, und darin lag Pontius' Stärke, die der damaligen künftlerifchen Stimmung feines Auftraggebers entfprach.

Zugleich mit der „Ausgiefsung des heiligen Geiftes" hatte Rubens ein ungefähr gleich grofses, ebenfalls von Schülerhand ausgeführtes und für diefelbe Kirche beftimmtes Seitenftück „Die Geburt Chrifti" mit anbetenden Hirten an den bairifchen Pfalzgrafen abgefchickt. Es befindet fich jetzt auch in der Münchener Pinakothek und ift von Pontius geftochen worden (Schneevoogt S. 17, Nr. 35). Da das Blatt aber nicht durch das Privileg gefchützt und überdies eine flache, handwerksmäfsige Arbeit ohne coloriftifchen Glanz ift, wird man annehmen dürfen, dafs es ohne Rubens' Mitwirkung entftanden und auch erft nach feinem Tode veröffentlicht worden ift. Dafür fpricht auch der Umftand, dafs die erften Zuftände der Platte den Namen des Gilles Hendrickx, als des Druckers tragen, der erft nach 1640 als Kunftverleger auftrat. Auffällig ift, dafs die Compofition faft genau mit dem Münchener Bilde übereinftimmt. Die Zeichnung wird alfo Pontius noch angefertigt haben, während er im perfönlichen Verkehr mit Rubens ftand.[1]

Durch das dreifache Privileg als eine Veröffentlichung des Meifters beglaubigt ift der mit der Jahreszahl 1628 verfehene Stich (Schneevoogt S. 52, Nr. 368) nach dem etwa um 1620 gemalten Altarbild für die Kapuzinerkirche in Brüffel, das fich jetzt im Mufeum dafelbft befindet (Nr. 408 des Kataloges von E. Fétis). Es ftellt die Beweinung des Leichnams Chrifti durch die Madonna, die heiligen Frauen, die heiligen Johannes und Franciscus und zwei Engel dar, eine Compofition von neun Figuren (fiehe S. 78). Obwohl der Stich die Infchrift trägt: *Petrus Paulus Rubens in summa P. P. Capucinorum ara pinxit Bruxellis* (P. P. Rubens malte das Bild für den Hochaltar der Kapuzinermönche in Brüffel) und aufserdem noch — in vollendeten Zuftänden mit aller Schrift — dadurch ein befonderes Gewicht erhalten hat, dafs dem Namen des Stechers ftatt des gewöhnlichen „sculpsit" die umftändlichere Wendung: „aer incidit" beigefügt worden ift, weicht das Blatt in mehreren wefentlichen Punkten vom Originale ab. Das lehrt wieder, wie unabläffig Rubens bemüht war, nach Jahren feine Compofitionen zu verbeffern und umzubilden und wie frei er und feine Zeitgenoffen über die Reproduction von Gemälden durch Stich, Holzfchnitt u. f. w. dachten. Der Begriff der „Facfimile-Reproduction", der unbedingten Unterordnung des Stechers unter den Maler, ift erft ein Erzeugnifs unferes pädagogifch-kritifchen Zeitalters.

Pontius' Stich nach diefem Bilde ift in Bezug auf Tiefe des Ausdrucks, auf Wärme der Empfindung, meifterhafte Beherrfchung des Helldunkels und Adel der Formenbildung eine der vollendetften und

[1] Die Münchener Bilder find im Reber'fchen Katalog der alten Pinakothek unter den Nummern 740 und 741 verzeichnet. Über die Gefchichte der Bilder vgl. A. Rofenberg, Rubensbriefe S. 55–60.





Sanctus Hermannus IOSEPH Ecclesiæ Steinfeldiensis Can
dide Canonicorum Præmonstratensium Ordinis micans
Lumen et Columen. IESV et MARIÆ adeo familiaris,
ut in Deiparæ præsentia ludere cum puero IESV,
IESVM Brachiis portare ipsi Deiparæ per Angelum
desponsari Et IOSEPH Nominari ab Eadem meruerit
In vita et A vita, variis adeo Clarus Miraculis ut
ALEXANDER VII Pont. Max. Hunc Sanctum IOSEPH in

Patronum suum sibi Elegerit singularem Cuius Sancti de novo
a se Excusam Imaginem summo cum Affectu Offerebat
Admodum Reverendo Amplissimo viro ac Domino
D. MACARIO SIMEOMO, S.ae T. Licentiate
Insignis D. MICHAELIS Antuerp. Canonici Canon.
Præmonstratensium Ordinis Ecclesiæ Abbati dign.mo merit.mo
Michael Haye Antverpiæ

feffelndften Schöpfungen des Künftlers und das Blatt hat darum auch warme Lobfprüche erfahren. Hymans glaubt die Vorzüge diefes Blattes dem Einfluffe van Dyck's zufchreiben zu dürfen, für den Pontius fchon damals gearbeitet haben foll. Ein Vergleich des Stichs mit dem Originale ergibt aber, dafs das letztere bereits die van Dyck'fche Eigenart befitzt, und das ift fehr natürlich, da das Brüffeler Bild — wie nach den Forfchungen Bode's über das Zufammenwirken von Rubens und van Dyck unzweifelhaft erfcheint — zu der grofsen Gruppe Rubens'fcher Gemälde gehört, die unter wefentlicher Beihilfe van Dyck's enftanden find. Durch den italienifchen Kunftfchriftfteller Bellori, der van Dyck perfönlich kennen gelernt hatte, ift auch bezeugt worden, dafs van Dyck während feiner Lehrzeit und Gehilfenthätigkeit bei Rubens häufig Grifaillen nach deffen Gemälden für Kupferftecher anfertigte, von denen wenigftens noch eine, der „Wunderbare Fifchzug", in der Londoner Nationalgalerie mit Sicherheit als eine Arbeit des van Dyck zu bezeichnen ift.

Ein zweites, nach einer Rubens'fchen Compofition von Pontius geftochenes Blatt aus dem Jahre 1628 ift nach Hymans' Urtheil neben der „Beweinung des Leichnams" von untergeordneter Bedeutung. Es bildet die Illuftration zu einem lateinifchen Gedichte unter dem Titel „Bellum inteftinum hominis interioris et exterioris" und fchildert den Kampf des Geiftes gegen die Fleifchesluft (Schneevoogt S. 68, Nr. 31). Von dem Blatte, das von der Druckerei Plantin-Moretus herausgegeben worden ift, befitzt nach Hymans' Angabe nur das Parifer Cabinet ein vollftändiges Exemplar. „Der chriftliche Kämpfer fchwebt zwifchen Himmel und Erde; Dämonen fuchen ihn in den Höllenfchlund herabzuzerren, während Engel ihn zur himmlifchen Glorie emporheben."

Nach Vollendung diefer Blätter erfuhr Pontius' Thätigkeit in Rubens' Dienfte eine faft zweijährige Unterbrechung, die fich daraus erklärt, dafs Rubens im Auguft 1628 feine grofse diplomatifche Reife nach Spanien antrat, wo er bis Ende April 1629 blieb. Von da reifte er zur weiteren Ausführung feiner diplomatifchen Sendung über Frankreich, Brüffel und Antwerpen ,wo er fich nur wenige Tage aufhalten konnte, nach London. Hier traf er am 5. Juni ein und blieb dort bis zum 6. März 1630.

Es ift felbftverftändlich, dafs Pontius während diefer Zeit nicht unthätig gewefen ift. War Rubens von Antwerpen fort, fo war der im Januar 1626 aus Italien zurückgekehrte van Dyck gewiffermafsen das Haupt der Künftlerfchaft, welcher auch durch feine aufserordentliche Productivität den Stechern reichlich zu thun gab. Wir haben fchon oben gefehen, dafs er nach Rubens' Vorgange emfig bemüht war, aus der Nachbildung feiner Werke materielle Vortheile zu ziehen; aber er war auch nach dem Vorbilde feines Meifters gewiffenhaft genug, die Ausführung der Stiche zu überwachen und nach feinen künftlerifchen Abfichten zu leiten. Die erften Blätter, welche Pontius nach van Dyck ausgeführt hat, fcheinen im Jahre 1629 entftanden zu fein. Im October diefes Jahres erhielt van Dyck 450 Gulden für zwei Bilder „Die heilige Rofalia" und „Der felige Hermann Jofeph" ausgezahlt, die er für die Kapelle der Brüderfchaft der Unverheiratheten in der Jefuitenkirche gemalt hatte. Diefe Bilder, umfangreiche Compofitionen, befinden fich gegenwärtig in der kaiferlichen Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 793 und 794 des Kataloges von E. von Engerth II). Die heilige Rofalia kniet vor dem Throne der Madonna, von den Apofteln Petrus und Paulus umgeben und empfängt aus den Händen des Jefusknaben einen Kranz (fiehe S. 80). Auch Hermann Jofeph, ein Mitglied des Prämonftratenfer-Ordens, kniet mit dem Ausdruck feliger Verklärung im Angeficht vor der vor ihm ftehenden, von zwei Engeln umgebenen Madonna, die feine rechte Hand berührt (fiehe S. 81). Beide Gemälde, die myftifche Vermählungen im Hinblick auf die Ehelofigkeit der Brüderfchaft darftellen, gehören zu den glänzendften Schöpfungen van Dyck's aus feiner mittleren Zeit, und er hatte gewifs gerechte Urfache, fie von Pontius reproduciren zu laffen, der mit vollem Verftändnifs auf die Eigenart des jungen Meifters einging und der Wärme, dem leuchtenden Glanze des Colorits nichts fchuldig blieb. Van Dyck widmete das Blatt mit dem feligen Hermann Jofeph



Beweinung des Leichnams Chrifti. Stich von Paulus Pontius nach van Dyck.

dem Geiftlichen Jan Chryfoftomus van der Sterre, der ebenfalls dem Prämonftratenfer-Orden angehörte.[1] Den Stich nach der heiligen Rofalia verfah er mit einer Widmung an den Vorfteher der Brüderfchaft.

Durch Widmungen als Reproductionen, die unter van Dyck's Leitung entftanden und von ihm herausgegeben worden find, find noch zwei andere Blätter von Pontius beglaubigt: eine Madonna mit dem Kinde, die van Dyck dem Erzbifchof von Gent, Antonius Trieft, als „dem einzigen Bewunderer und Mäcen aller freien Künfte" gewidmet hat, und die Beweinung des Leichnams Chrifti durch die

[1] Spätere Abdrücke (fiehe S. 81) tragen andere Widmungen.

Madonna, Magdalena und Johannes nach dem Gemälde, das van Dyck etwa um 1630 für den Hochaltar der Beguinenkirche in Antwerpen gemalt hatte und das fich jetzt im dortigen Mufeum befindet. Den von Pontius mit vollendeter Meifterfchaft ausgeführten Stich (fiehe S. 83) widmete van Dyck feiner Schwefter Anna, die fich feit 1626 in einem Klofter der Auguftinerinnen in Antwerpen befand. Wir haben fchon oben bemerkt, dafs Pontius fich bei der Wiedergabe Rubens'fcher Gemälde ganz befonders gut auf den Ausdruck tiefer, leidenfchaftlicher Empfindungen, des Schmerzes, der Trauer, der religiöfen Begeifterung und fchwärmerifchen Extafe verftand, und gerade diefe Fähigkeiten entwickelten fich unter van Dyck's Leitung zu voller Reife.[1]

Um diefe Zeit mögen auch die erften Stiche nach van Dyck's Bildniffen ausgeführt worden fein, aus denen fpäter die berühmte Ikonographie erwuchs, an der Pontius einen ftarken Antheil gehabt hat. Ob ihn eine befondere Neigung oder zufällige Aufträge auf das Bildnifs geführt haben, ift ungewifs. Vermuthlich der Umftand, dafs mit Bildniffen die einträglichften Gefchäfte gemacht wurden. Nach 1630 hat Pontius wenigftens keine Stiche nach religiöfen Bildern van Dyck's mehr ausgeführt, und immer ftärker tritt das Bildnifs in den Vordergrund feines Schaffens, wozu vielleicht Rubens' Rückkehr den unmittelbaren Anftofs gegeben hat. Der Meifter hatte eine Reihe von Porträtzeichnungen mitgebracht, deren Vervielfältigung durch den Stich ihm wünfchenswerth oder vortheilhaft erfchien, und er wird auch feinen Gönnern und Freunden fein eigenes Bildnifs verfprochen haben. Die letztere Vermuthung ftützt fich auf einen Stich von Paul Pontius, der Rubens etwa in halber Figur nach links gewandt, das Antlitz zu drei Viertheilen dem Befchauer zugekehrt, das Haupt mit einem breitkrempigen Hute bedeckt, wiedergibt und in der oberen halbrunden, bilderrahmenartig geftalteten Einfaffung die Jahreszahl MDCXXX trägt (Schneevoogt S. 157, Nr. 1). Es ift das beliebtefte und populärfte Bildnifs des Meifters, das wir befitzen. Das jetzt in Windfor-Caftle befindliche Selbftbildnifs ift das Urbild des Stichs (fiehe S. 85). Es ift zwifchen 1622 und 1625 entftanden und zeigt den Meifter ungefähr im Alter von 45 bis 46 Jahren. Diefes Bild ift aber mehrfach wiederholt, vielleicht auch einmal (in dem Exemplar der Uffizien zu Florenz) von Rubens felbft, und copirt worden, und eine diefer Wiederholungen aus dem Jahre 1630 wird dem Stiche von Pontius als Vorlage gedient haben.[2] Ob die Jahreszahl 1630 aber auch zugleich die Entftehung des Stiches bezeichnet, kann in Zweifel gezogen werden, weil der Stich nur die einfache Bezeichnung: „*Cum privilegio*" trägt. Doch kann diefe Abkürzung auch ausnahmsweife mit Rückficht auf den Raum in der rechten Ecke des einfaffenden Rahmens beliebt worden fein. Denn es gibt in den Kabinetten zu Paris und Amfterdam verfchiedene Probedrucke, an denen nach Hymans' Urtheil Correcturen von Rubens Hand fichtbar find. Für eine Einwirkung des Meifters fpricht auch der Umftand, dafs der Stich der reifften Zeit des Pontius angehört und keine Spur von der Sorglofigkeit zeigt, der fich Pontius nach 1640 im Dienfte der Kunfthändlerfpeculation mehr und mehr hingab.

Es ift nicht das einzige Porträt von Rubens, das Pontius geftochen hat. Aufser dem Bildniffe für die Ikonographie van Dyck's, das, dem von letzterem gelieferten Vorbilde entfprechend, etwas manierirt in der Zeichnung und geziert in der Haltung ift, wenn es auch den Stecher auf der Höhe feiner Kunft zeigt,[3] hat Pontius noch ein von einer Kartufche umrahmtes Doppelbildnifs von Rubens und van Dyck geftochen, das die ungewöhnliche Unterfchrift: „*Ant. van Dyck facies pinxit. Paulus Pontius facies sculp.*" trägt. Als Vorlage für diefen Stich haben vielleicht die beiden kleinen, grau in grau gemalten

1 Mit der Sammlung Beurnonville wurde im Mai 1881 in Paris eine dem van Dyck zugefchriebene Grifaille verfteigert, die vermuthlich dem Pontius'fchen Stich als Vorlage gedient hat.

2 Die verfchiedenen Zuftände des Stiches find von Hymans im Bulletin Rubens II, p. 1—23 (Rubens d'après ses portraits) eingehend unterfucht worden. Er kommt zu dem Schluffe, dafs der Stich nicht den Rubens von 1630, fondern ihn in beträchtlich jüngeren Jahren darftellt.

3 Die Grifaille, die als Vorlage für den Stich gedient hat, befindet fich nach Guiffrey (Antoine van Dyck, p. 111) im Befitze des Herrn Six in Amfterdam.


M DC XXX
PETRVS PAVLVS RVBENS.

Rundbilder gedient, die fich nach Waagen's Angabe (Treasures of Art in Great-Britain II, p. 94) im Befitze des Herzogs von Devonfhire befinden.

In die Zeit unmittelbar nach Rubens' Rückkehr von Madrid und London verfetzt Hymans auch die Entftehung von vier Porträtftichen, von denen drei Mitglieder der fpanifchen Adelsfamilie von Caftel Rodrigo, zwei männliche und ein weibliches, darftellen, während das vierte ein Bildnifs des Herzogs von Olivares nach Velazquez wiedergibt. Für die drei erften, übrigens fehr feltenen Blätter (Schneevoogt S. 182, Nr. 242, 243 und 245) mag die Annahme der Entftehungszeit zutreffen. Die Perfönlichkeiten der beiden Männer find durch Infchriften gefichert. Der eine ift Don Manuel de Moura, Marques von Caftel Rodrigo, eine am fpanifchen Hofe fehr angefehene Perfönlichkeit, die feit 1631 vielfach mit diplomatifchen Sendungen betraut wurde. Rubens kann alfo fehr wohl 1628 und 1629 in nähere Beziehungen zu ihm getreten fein, die dazu führten, dafs Rubens auch die Bilder der Eltern des Marques für den Stich nach vorhandenen Originalen zeichnete. Der Vater Don Manuels, Criftobal de Moura, das Urbild des zweiten Stichs, war fchon 1613 geftorben. Er war Minifter Philipps II. und zuletzt Vicekönig von Portugal gewefen.[1] Obwohl der Stich nach dem weiblichen Bildniffe keine Unterfchrift trägt, ift wohl mit Sicherheit anzunehmen, dafs er die Mutter Don Manuel's darftellt. Nach Mariette's Angabe waren alle Abdrücke diefer drei Porträts, die er zu Geficht bekommen, von Rubens felbft retouchirt.

Dagegen ift der Stich mit dem Bildnifs des Herzogs von Olivares (Schneevoogt S. 184, Nr. 263) aus der Reihe derjenigen Blätter von Pontius auszufcheiden, welche nach 1630 entftanden find. Wie nämlich Jufti[2] nachgewiefen hat, befindet fich eine Copie des Pontius'fchen Stichs von Matthäus Merian in der dem fpanifchen Minifter gewidmeten Frankfurter Ausgabe des Petronius vom Jahre 1629. Alfo mufs der Stich vor Rubens' Reife nach Madrid entftanden fein, und daraus erklärt es fich auch, weshalb Rubens eine Vorlage von Velazquez benutzt hat. Wenn der Plan, den Stich auszuführen, erft in Madrid gefafst worden wäre, würde Rubens gewifs auch felbft den Herzog gemalt haben. Durch diefe Zurückdatirung des Stichs um zwei bis drei Jahre wird die Werthfchätzung des jungen Künftlers noch gefteigert. Er ift ein neues Zeugnifs der hohen technifchen Vollendung, die Pontius fchon im Alter von vier- oder fünfundzwanzig Jahren erreicht hatte. Wie aus der Unterfchrift des Stiches[3] hervorgeht, hat Rubens das von Velazquez gemalte oder gezeichnete Bruftbild des Herzogs durch eine reiche, aus Emblemen und allegorifchen Figuren gebildete Compofition umfchloffen (fiehe S. 87). Velazquez' Vorlage ift nach dem Urtheil Jufti's von Pontius treu wiedergegeben; „aber," fo fügt er hinzu, „in dem Glanze der Gefichtsflächen und dem lebhaften Blick erkennt man die Schule des Rubens."[4]

Das wichtigfte und zugleich unzweifelhaft beglaubigte Blatt, das Pontius im Jahre 1630 nach Rubens geftochen hat, ift „Thomyris und Cyrus", jene Scene, wo die fcythifche Königin in Gegenwart ihrer Hofdamen und ihrer Krieger das abgefchlagene Haupt ihres Gegners in ein mit Blut gefülltes Becken tauchen läfst, damit er feinen Blutdurft ftille (Schneevoogt S. 137, Nr. 14). Das Gemälde, dem die Compofition des Stiches am nächften kommt, befindet fich im Befitze des Lord Darnley in Cobhamhoufe und ift nach Roofes' Urtheil[5] um 1623, ungefähr gleichzeitig mit den Bildern für die Medicis-Galerie, gemalt worden. Dem Stecher hat eine in der Compofition vielfach veränderte, verbefferte und durch einen architektonifchen Hintergrund bereicherte Zeichnung vorgelegen, welche von einem

1 Vgl. C. Jufti, Diego Velazquez und fein Jahrhundert, Bonn 1888, II, S 78—81.

2 A. a. O. I, S 214.

3 Ex Archetypo Velasquez. P. P. Rubenius ornavit et Dedicavit L. M. Paul Pontius Sculp.

4 Es gibt zweite Zuftände des Bildes, auf denen der Kinnbart über den Halskragen hinaus verlängert worden ift. Die Grifaille, die als Vorlage für den Stich gedient hat, befitzt gegenwärtig Herr Kums in Antwerpen.

5 L'oeuvre de P. P. Rubens IV, p. 4.


NICOLAVS ROCKOX EQVES ET CONSVLARIS ANTV. AET. ANNO LXXX
STET QVICVNQ. VOLET POTENS AVLAE CVLMINE LVBRICO ME DVLCIS SATVRET QVIES

Schüler des Meisters herzurühren scheint, von letzterem aber nach seiner Gewohnheit übergangen worden ist (jetzt im Museum zu Weimar). Der Stich ist durch das dreifache Privileg geschützt und trägt außer dem Namen des Stechers die Legende: „*Satia te sanguine quem semper sitisti.*" (Sättige Dich an dem Blute, nach dem Du immer gedürstet hast). Er gehört zu den figurenreichsten Compositionen, die Pontius überhaupt gestochen hat, und bot zugleich dem Stecher eine ungemein vielseitige Aufgabe, der er sich nach allen Richtungen hin gewachsen zeigte. In der Charakteristik der Stoffe der reichen Frauengewänder und der Kleider der orientalischen Krieger kommt Pontius dem älteren Vorsterman vollkommen gleich, und ebenso hat er ihn in der Modellirung des nackten, von vollem Lichte übergossenen Körpers des jugendlichen Dieners erreicht, der das Haupt des Cyrus in das Gefäß zu tauchen sich anschickt. Zu diesen mehr technischen Vorzügen kommt dann noch die außerordentliche Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit in der Charakteristik der Empfindungen, die sich in den Gesichtern von fünfzehn Personen wiederspiegeln.

Auch in den beiden folgenden Jahren hat Pontius zwei größere Compositionen nach Rubens gestochen, bei denen es wesentlich auf den Ausdruck gesteigerter, tragischer Empfindungen ankam: 1631 den sogenannten „Christus mit dem Faustschlag" (Schneevoogt S. 44, Nr. 295) und 1632 eine „Kreuztragung" (Schneevoogt S. 41, Nr. 262). Ein Gemälde von Rubens, das mit dem Inhalte des erstgenannten Stiches übereinstimmt, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Wohl aber existirt im Museum Boymans in Rotterdam eine mit Weiß und Grau gehöhte Zeichnung in schwarzer Kreide, deren Größe der des Stiches gleichkommt, und die von Rubens selbst herzurühren scheint. Der Stich gehört zu den wenigen Blättern, die in Rubens' Briefen erwähnt werden. In einem Briefe an Peiresc vom 31. Mai 1635, der sich zum Theil auf den Prozeß bezieht, den Rubens vor dem französischen Parlament wegen unberechtigter Nachbildung der von ihm herausgegebenen Blätter durch französische Stecher anstrengen ließ, spricht er von einem „Crucifixus" (il Crucifisso minore), behauptet aber, daß er die Jahreszahl 1632, nicht 1631 trage, was vor dem französischen Gericht von dem Verklagten geltend gemacht worden war, und sucht dies damit zu begründen, daß die Hörner und Ausläufer der 2 nicht deutlich genug zum Ausdruck gekommen seien. Nach dieser Behauptung könnten Zweifel aufsteigen, ob Rubens nicht etwa ein anderes Blatt im Sinne hat. Aber unmittelbar darauf schreibt er folgendes: „Und endlich ist es jedermann bekannt, daß ich mich im Jahre 1631 in England befand und daß es unmöglich war, diesen Stich in meiner Abwesenheit anzufertigen, da er, wie es immer üblich ist, mehrere Male von meiner Hand retouchirt worden ist." Wie sich Rubens hier in Betreff des Jahres seines Aufenthaltes in England geirrt hat, so wird er sich auch hinsichtlich der Datirung des Pontius'schen Stiches geirrt haben, denn dieser trägt ganz deutlich die Jahreszahl 1632. Immerhin ist die Briefstelle insofern von Interesse, als sie uns bezeugt, wie genau es Rubens mit der Überwachung seiner Stecher nahm. Das Kupferstich-Kabinet der Pariser Nationalbibliothek besitzt auch einen von Rubens übergangenen Probedruck, auf dem er eigenhändig die Legende eingetragen hat: *Clamans voce magna Jesus ait Pater in manus tuas Lucœ cap. XXIII.* Auf dem durch das dreifache Privileg geschützten Stiche von Pontius ist die Legende noch etwas weiter bis zu den Worten: *Haec dicens expiravit* ausgeführt. Der am Kreuze den Opfertod erleidende Heiland ist hier als Überwinder von Tod und Hölle, als Sieger über die Mächte der Finsterniß dargestellt. Vor dem düsteren Wolkenhimmel spielt sich dieser Kampf ganz realistisch ab: auf der einen Seite jagt ein Engel mit wuchtigem Faustschlag den Tod von dannen, der seinen Schädel zu schützen sucht, auf der anderen Seite ist ein zweiter Engel, der ebenfalls die geballte Faust erhebt, mit dem Teufel in's Handgemenge gerathen. Darnach hat das Bild wie der Stich den Namen: „Le Christ au coup de poing", „Der Christus mit dem Faustschlag", erhalten.


NICOLAVS ROCKOX EQVES ET CONSVLARIS ANTV. AET. ANNO LXXX
STET QVICVNQ. VOLET POTENS AVLÆ CVLMINE LVBRICO. ME DVLCIS SATVRET QVIES

Wiederum eine Aufgabe, die dem Temperament und der technifchen Virtuofität des Stechers vollkommen entfprach: in der Hauptfigur der Ausdruck völliger Hingabe an den Willen des Höchften, die über allen körperlichen Qualen obfiegt, und in der Umgebung dramatifche Leidenfchaftlichkeit, verbunden mit den malerifchen Wirkungen des Helldunkels, die die Leuchtkraft des in vollem Lichte modellirten Körpers des Gekreuzigten heben (fiehe S. 91). Derfelben geiftigen Sphäre gehört auch der ein Jahr fpäter, 1632, entftandene Stich der figurenreichen Kreuztragung (Schneevoogt S. 41, Nr. 262) an, mit deffen Compofition die des grofsen Gemäldes in Brüffel (Nr. 405 des Kataloges von Fétis) zumeift übereinftimmt. Da diefes aus der Abteikirche von Afflighem ftammende Bild, wie wir aus Urkunden wiffen, erft 1634 auf dem Hochaltar aufgeftellt wurde, mufs Pontius nach einer früheren Compofition gearbeitet haben, und aus den auf das Bild bezüglichen Urkunden[1] erfahren wir auch, dafs Rubens fich 1634 verpflichtet hatte, das Bild „in einer befferen Form" zu malen, was die Exiftenz eines früheren, von ihm feinen Auftraggebern gezeigten Entwurfes vorausfetzt. Eine auf Holz gemalte Grifaille, die dem Stiche von Pontius als Vorlage gedient haben foll, wurde im Juni 1774 in Antwerpen für 360 Gulden verfteigert. Unter den Mängeln der Compofition der Vorlage und mehreren Mifsbildungen in den Einzelformen hat auch der Stich zu leiden.

Bei der ftrengen Auflicht, die Rubens über feine Kupferftecher übte, hätte Pontius fich fchwerlich erlauben dürfen, offenbare Fehler der Zeichnung zu befeitigen oder ftarke Übertreibungen in der Mufkulatur zu mildern, auch wenn er es vermocht hätte, was allerdings bei feiner geringen künftlerifchen Vorbildung nicht möglich war. In dem Augenblicke, wo er Herr über die Ausdrucksmittel feiner Technik geworden war, fah er die Natur nur noch mit den Augen von Rubens an, der ihn wie alle untergeordneten künftlerifchen Geifter Antwerpens in den Bannkreis feiner mächtigen Subjectivität gezwungen hatte. In Bezug auf die Sorgfamkeit und den Schwung der technifchen Ausführung fteht die „Kreuztragung" nicht hinter den gleichzeitigen Arbeiten des Stechers zurück, aber den Köpfen hat er auch keinen tieferen Ausdruck gegeben, als der Meifter felbft für nöthig gehalten hatte, dem es augenfcheinlich hier mehr auf eine grofse farbige Gefammtwirkung als auf die Schilderung feelifcher Erregungen angekommen war.

Demfelben Jahre gehören zwei der glänzendften Porträtfchöpfungen des Stechers an: die Bildniffe König Philipps IV. von Spanien und feiner Gemalin Elifabeth von Bourbon (Schneevoogt S. 173, Nr. 172 und 173). Rubens hatte den König und die Königin während feines Aufenthaltes in Spanien 1628 — 1629 gemalt und die Bildniffe mit nach Haufe genommen. Zwei Bildniffe des Königspaares werden nämlich in dem Kataloge genannt, der nach feinem Tode zur Verfteigerung feines Nachlaffes aufgeftellt wurde. Es find wahrfcheinlich diefelben Gemälde, welche, ganz von Rubens' eigener Hand gemalt, fich gegenwärtig in der Münchener Pinakothek (Nr. 787 und 788 des Reber'fchen Kataloges) befinden. Nach ihnen hat Pontius mit einigen, wohl durch das von ihm gewählte Format bedingten Abweichungen feine Stiche angefertigt, die nachmals häufig von anderen Stechern copirt worden find. Die Züge des Königs hat Rubens im Grofsen und Ganzen richtig und charakteriftifch wiedergegeben. Mit der Königin, die übrigens nur fchwer zu bewegen war, Malern Sitzungen zu gewähren, ift Rubens nach feiner Art verfahren, nach feiner fubjectiven Formenbehandlung, die die Welt und alles, was darinnen war, unter feinen Willen und feine Vorftellung beugte. Als Controle für den Unterfchied zwifchen Objectivität und Subjectivität oder, wenn man will, zwifchen Natur und Manier dienen uns die Bildniffe des Königspaares von Velazquez. Jufti hat diefen Unterfchied fehr fein gekennzeichnet. „Die edle Tochter Heinrichs IV. war nicht gerade eine Schönheit. Unter einer hohen breiten Stirn zwei grofse, ernfte, kalte Augen, ein Zug von verfehltem Lebensglück und Langeweile, der ftille

[1] M. Roofes, L'œuvre de P. P. Rubens II, p. 65.





„Der Christus mit dem Faustschlag." Stich von Paulus Pontius nach Rubens.

Verdrufs einer glänzenden Gefangenfchaft. Das Untergeficht etwas kurz zufammengedrückt, die wenig hängende Unterlippe, die Wangen unten anfchwellend. So zeigt fie Velazquez. In der Paraphrafe diefes Textes bei Rubens wird daraus eine freundliche, von Gefundheit und Glück ftrahlende Schöne mit junonifchen, von gefelligem Behagen wie trunkenen Augen und dem ihm geläufigen etwas fpitz zurückweichenden Oval." Wenn auch Rubens' Werk im Vergleich mit dem des tiefblickenden Seelenergründers Velazquez hinter der Natur zurückbleibt, fo hat fich fein Stecher um fo enger an das ihm gebotene Vorbild gehalten, fowohl hier als bei dem Bildniffe des Königs, und in ihrer Wiedergabe hat er fo grofse technifche Vorzüge entfaltet, dafs er immer mehr auf das Gebiet des Porträtftiches gedrängt wurde, das auch, wie fchon bemerkt, gröfsere materielle Vortheile bot als irgend ein anderes Das ift zum grofsen Theil wohl daraus zu erklären, dafs das politifche Intereffe in den Niederlanden aufserordentlich rege war und dafs insbefondere das Volk in den fpanifchen Niederlanden für die äufsere Erfcheinung feiner Beherrfcher um fo gröfsere Wifsbegierde zeigte, je feltener fie im Norden anwefend waren. So kam es, dafs Rubens' Bildniffe König Philipps IV. und feiner Gemahlin durch die Stecher weit verbreitet wurden, während die befferen, die Natur treu wiedergebenden Porträts von Velazquez wenig oder gar nicht reproducirt wurden. Dafs Rubens dem Pontius die Erlaubnifs zur Nachbildung der beiden Bildniffe gegeben, kann keinem Zweifel unterliegen. Den Vertrieb der Stiche hat er jedoch nicht felbft gehabt; denn aus den Unterfchriften der Blätter geht hervor, dafs es fich hier um ein Privatunternehmen des Stechers handelte, der auch die Widmungen an den König und die Königin unterzeichnet hat.[1] Dementfprechend find die Blätter auch nicht durch das dreifache Privileg gefchützt, fondern nur, wie es damals allgemein üblich war, durch den Zufatz „Cum privilegio", der nichts fchützte und auch von Niemandem geachtet wurde.

Was Pontius in den Jahren 1633 bis 1638 gefchaffen, vermögen wir nicht anzugeben, weil uns zuverläffige Daten fehlen. Es gibt drei Blätter, die in den Kupferftichverzeichniffen Titel- oder Thefenblätter genannt werden und von denen wenigftens eines, dem auch eine Compofition von Rubens zu Grunde liegt, die Vermuthung zuläfst, dafs es im Jahre 1636 oder kurze Zeit darauf entftanden ift. Diefes Thefenblatt, deffen bildliche, nach einem Entwurfe von Rubens von Abraham van Diepenbeeck gezeichnete Darftellung den Streit Pofeidon's und Athena's um die Benennung der Stadt Athen fchildert, ift nämlich zur Erinnerung an einen im Jahre 1636 von dem Jefuitenpater Robert de Vitry in Douai abgehaltenen Rednerkampf über das von dem Stiche behandelte Thema gedruckt worden (Schneevoogt S. 143, Nr. 64). Es ift aber eine fo geringe Arbeit, dafs fie ebenfowenig wie zwei andere Thefenblätter zu Ehren des heiligen Franciscus und des Erzherzogs Ferdinand von Öfterreich (Schneevoogt S. 144, Nr. 69 und S. 145, Nr. 73) Material zur Beurtheilung des Stechers liefern, etwa nur infofern, als fie beweifen, dafs feine Kraft nachliefs, wo Rubens nicht fein Infpirator war und mit Rath und That einhalf.

Das zeigt fich auch in den Stichen, die Pontius zur Zeit, wo Rubens noch lebte, nach anderen Meiftern, von van Dyck abgefehen, ausgeführt hat. Datirt ift freilich nur einer: eine figurenreiche Anbetung der Könige nach Gerard Zeghers, die Pontius im Jahre 1631 dem Alvarez de Bafan, Marquis von Santa Cruz, widmete. Bei dem Mangel an datirten Stichen aus der Zeit von 1633 bis 1638 liegt jedoch die Vermuthung nahe, dafs Pontius während diefer Jahre, wo Rubens ihn nicht befchäftigte, zwei Blätter nach Jacob Jordaens, eine Flucht nach Ägypten und eine Darftellung des Bohnenfeftes, vielleicht auch einen Chriftus im Grabe nach Tizian und einige Bildniffe geftochen hat. Sie halten keinen Vergleich mit den unter Rubens' Auffìcht ausgeführten Blättern aus, geftatten aber noch keineswegs den Schlufs, dafs Pontius' künftlerifche Kraft etwa um die Mitte der Dreifsiger-Jahre bereits in

[1] D. Philippo IV....... hanc Suæ Maiestatis effigiem a se ære incisam dedicabat Paulus Pontius Antverpianus (sic!) A° MDCXXXII.



D. ELISABETHÆ BORBONIÆ PRINCIPI SERENISSIMÆ
D. PHILIPPI IV. HISPANIARVM INDIARVMQ. REGIS
CONIVGI INCOMPARABILI DEDICABAT
Paulus Pontius sculptor
Cum privilegiis.



Scipio Africanus. Stich von Paulus Pontius nach Rubens.

der Abnahme gewefen fei. Denn um 1638 trat er wieder in enge Beziehungen zu Rubens, und die mit der Jahreszahl 1638 bezeichneten Blätter nach Rubens – es find ihrer fechs — zeigen ihn wieder auf der Höhe feines Könnens. Fünf von diefen Blättern gehören jener bereits erwähnten Folge von zwölf Bildniffen berühmter Feldherren, Dichter, Redner und Philofophen des griechifchen und römifchen Alterthums an, die Rubens nach Zeichnungen ftechen liefs, die er nach antiken Marmorbüften, zum Theil wohl in Italien, zum Theil auch nach Exemplaren aus feinem eigenen früheren Befitz und dem feines Freundes Rockox, angefertigt hatte (Schneevoogt S. 223, Nr. 25). Es ift infofern ein intereffantes

Denkmal der unter Rubens' Einflufs gebildeten Antwerpener Stecherfchule, als daran aufser Vorfterman und Pontius noch Boetius a Bolswert und Hans Withouc oder Witdoeck betheiligt waren, alfo — mit Ausnahme von Schelte a Bolswert — diejenigen Rubensftecher, auf denen der Zufammenhang der ganzen Schule beruht. Schade nur, dafs die ihnen geftellte Aufgabe keine bedeutendere war. Die Zeichnungen des Meifters geben die zumeift fehr mittelmäfsigen Vorbilder, fpätrömifche Dutzendarbeiten, in der ihm geläufigen, in vielen Punkten gewaltfamen Überfetzung wieder, und die Stecher waren, wie immer, genöthigt, fich dem Willen des Meifters zu unterwerfen, deffen höchftes Streben darauf hinauslief, aus dem Marmor fo viel individuelles Leben, fo viel pathetifchen oder heroifchen Ausdruck als möglich herauszufchlagen. Darum ftehen die Blätter fo ziemlich auf gleicher Höhe, ohne dafs die Eigenart eines der vier Stecher zu einer ftarken Ausprägung kommt. Auf Pontius fiel der Hauptantheil: er hat die Büften des Sophokles, des Sokrates, des Scipio Africanus, des Hippokrates und Nero geftochen und in einen diefer Köpfe, in den des Scipio, hat er — vielleicht aus eigenem Antrieb — etwas von der tiefen Empfindung, der gefteigerten Seelenthätigkeit hineingelegt, die für feine Stiche nach Andachtsbildern charakteriftifch find (fiehe S. 93).

Das fechfte mit der Jahreszahl 1638 bezeichnete Blatt nach Rubens ift eine ftark veränderte Wiedergabe der Darftellung im Tempel auf dem rechten Flügel der Kreuzabnahme, des berühmten Altarbildes in der Kathedrale zu Antwerpen. Dem Stich (Schneevoogt S. 18, Nr. 48) fcheint eine Grifaille zu Grunde zu liegen, die nach der Angabe von Roofes (Bd. II, S. 122) im Jahre 1791 auf einer Verfteigerung in Paris vorkam. Da der Stich als felbftändiges Blatt in den Handel gebracht werden follte, fo wurde die urfprüngliche Compofition entfprechend verbreitert und in der Höhe verkürzt. Nur die vier Hauptfiguren wurden beibehalten, die Nebenfiguren aber völlig umgeftaltet und neu angeordnet. Auf die Überwachung der Arbeit des Stechers hat Rubens feiner Gewohnheit gemäfs, obwohl ihm die Gicht in diefer Zeit bereits hart zufetzte und feine eigene Arbeitskraft ftark beeinträchtigte, die gröfste Sorgfalt verwendet. Wie Hymans mittheilt (a. a. O. S. 285), befitzt das Parifer Kupferftich-Cabinet einen von Rubens übergangenen Probedruck eines erften Zuftandes. „Der Meifter machte darauf die Hand des Kindes, das man rechts mit einer Fackel fieht, völlig neu. Diefe Hand, von der urfprünglich nur der Daumen und der Zeigefinger zu fehen waren, wurde bis zum Handgelenk fichtbar gemacht." Wenn der Stich ftärker auf coloriftifche Wirkungen bei fchwererer Schattengebung ausgeht, fo ift darin wohl die damalige künftlerifche Stimmung der Antwerpener zu erkennen, die immer mehr von den Holländern beeinflufst wurden.

Diefe fechs, fämmtlich durch das dreifache Privileg gefchützten Stiche find die letzten, die Pontius nach Rubens unter deffen Leitung gefchaffen hat. Wohl exiftirt noch ein von Pontius nach Rubens geftochenes Bildnifs des Antwerpener Bürgermeifters Nicolaus Rockox, das die Bezeichnung: *Paul Pontius sculpsit 1639* trägt (Schneevoogt S. 186, Nr. 273), aber andere Infchriften auf dem Blatte machen es wahrfcheinlich, dafs die Veröffentlichung des Stiches, von dem auch fpätere Zuftände mit dem Namen van Dyck's als des Malers exiftiren, erft nach dem am 12. December 1640 eingetretenen Tode des Dargeftellten erfolgt ift (fiehe S. 89).

Hingegen fprechen mehrere gewichtige Umftände dafür, dafs noch zwei hervorragende Porträtfchöpfungen von Pontius unter Rubens' Leitung ausgeführt worden find. Die eine ift das Reiterbildnifs des Cardinal-Infanten Ferdinand von Öfterreich (Schneevoogt S. 179, Nr. 218), das für zweihundert Exemplare des von Theodor van Thulden veranftalteten Prachtwerkes über die „Pompa introitus", den feierlichen Einzug Ferdinands in Antwerpen am 17. April 1635, geftochen worden ift, die der Antwerpener Magiftrat bei van Thulden beftellt hatte. Wir erfahren aus der Urkunde, dafs der Magiftrat 270 Gulden an Pontius für diefe zweihundert Abdrücke des Bildniffes, das fich in der gewöhnlichen



DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL

Druck & Verlag Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien



[illegible]

Ausgabe nicht findet, bezahlt hat.[1] Da ſich das vom Stecher wiedergegebene Reiterbildniſs des Erzherzogs, auf dem im Hintergrunde die Schlacht bei Nördlingen dargeſtellt iſt, bei Rubens' Tode im Sterbehauſe befand — es iſt ſpäter in das Muſeum zu Madrid gekommen — muſs es Pontius mit Genehmigung des Meiſters und wohl auch unter ſeiner Mitwirkung copirt haben, wofür die künſtleriſche Qualität des Stiches ſpricht. Der andere Porträtſtich, der vielleicht noch bei Rubens' Lebzeiten entſtanden iſt, ſtellt den Antwerpener Stadtſchreiber Gaſpard Gevartius dar (Schneevoogt S. 183, Nr. 249). Da die beigegebene Inſchrift ihn „Rath und Geſchichtsſchreiber des Kaiſers Ferdinand III. und des Königs Philipp IV." nennt, erſterer aber erſt 1637 zur Regierung kam, iſt damit eine Grenze für die Entſtehungszeit des Stiches gegeben, der zu Pontius' beſſeren Arbeiten gehört. Das Gemälde, nach dem Pontius gearbeitet hat, befindet ſich im Muſeum zu Antwerpen.

Pontius fand auch nach Rubens' Tode noch mehrere Male Gelegenheit, ſeine unter den Augen des Meiſters geſtählte Kraft an groſsen Aufgaben zu erproben. Zwei Blätter, deren Entſtehung nach 1640 bezeugt iſt, kommen dabei in erſter Linie in Betracht: das groſse Altarbild mit der Madonna und anbetenden Heiligen, unter denen die Geſtalt des heiligen Georg mit der Fahne beſonders hervortritt (Schneevoogt S. 70, Nr. 48), und der bethlehemitiſche Kindermord (Schneevoogt S. 24, Nr. 107).

[1] Alle auf die „Pompa introitus" bezüglichen geſchichtlichen und künſtleriſchen Urkunden hat Max Rooſes im dritten Bande ſeines „Oeuvre de P. P. Rubens", S. 292 — 336, mit groſster Sorgfalt zuſammengeſtellt.

Das dem ersteren Stiche zu Grunde liegende Bild ist das berühmte Gemälde, welches gegenwärtig den Altar in der Capelle der Jacobskirche zu Antwerpen schmückt, in deren Gewölbe die sterblichen Überreste des Meisters, seiner Familie und seiner Nachkommen beigesetzt sind. Rubens hatte dieses ganz von seiner Hand gemalte Bild noch kurz vor seinem Tode für diesen Zweck bestimmt. Der Altar wurde aber erst nach Vollendung der Kapelle gegen Ende des Jahres 1644 aufgestellt. Da nun der von dem Kunsthändler Gilles Hendrickx gedruckte und veröffentlichte Stich von Pontius die Inschrift trägt: *Tabula Epitaphii Petri Pauli Rubens in œde divi Jacobi Antwerpia visitur* (die Grabtafel von P. P. Rubens ist in der St. Jacobskirche in Antwerpen zu sehen), da ferner Gilles Hendrickx seit 1645 als Drucker und Kunstverleger in Antwerpen auftritt, ist es wahrscheinlich, dafs der Stich erst nach Aufstellung der Altartafel veröffentlicht worden ist, wenn man nicht annehmen will, dafs die Inschrift erst auf späteren Zuständen der Platte hinzugefügt worden ist. Für das letztere spricht nämlich der Umstand, dafs der Stich von Pontius nach allen Seiten weiter ausgedehnt ist als das Gemälde in seinem gegenwärtigen Zustande. Rooses erklärt diesen Zwiespalt daraus, dafs er annimmt, dafs entweder das Gemälde anfänglich gröfser gewesen und erst für seinen späteren Zweck als Altarbild zurechtgeschnitten sei oder dafs Pontius nach einer etwas abweichenden Skizze gearbeitet habe. In beiden Fällen müfste der Stich dann noch bei Rubens' Lebzeiten begonnen worden sein, wenn auch der Meister selbst keinen Einflufs auf die Durchführung im Einzelnen geübt hat. Wenn Pontius auch nicht dem blumigen, sonnigen Colorit, das für Rubens' Werke aus der zweiten Hälfte der Dreifsiger-Jahre charakteristisch ist, und dem Ausdruck der Köpfe völlig gerecht geworden ist, so hat er dafür doch alle Figuren in den Äufserlichkeiten mit einer Treue wiedergegeben, die auf den Stichen, die unter Aufsicht des unabläfsig an seinen Compositionen ändernden und bessernden Meisters entstanden sind, nur selten zu finden sind. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist Pontius' Stich eine Urkunde von nicht geringem Werthe, der sich noch steigern würde, wenn sich Rooses' Vermuthung hinsichtlich der späteren Verkleinerung des Bildes bestätigen sollte.

Dieselben Vorzüge finden wir auf dem Stiche nach dem bethlehemitischen Kindermorde, der ein jetzt in der Münchener Pinakothek (Nr. 757 des Reber'schen Kataloges) befindliches Gemälde im Grofsen und Ganzen so eng im Anschlufs an das Original wiedergibt, wie es bei den modernen Stechern Übung und Gesetz ist (siehe S. 95). Das Gemälde, das nach Rooses' Urtheil ganz von Rubens' Hand ist, etwa mit Ausnahme des Hintergrundes, trägt alle Kennzeichen der Spätzeit des Meisters. Es mag um die Mitte des letzten Jahrzehntes von Rubens' Lebenszeit vollendet worden sein. Als es Pontius stach, befand es sich, wie aus der feierlichen, von 1643 datirten Widmung an den Bischof von Gent, Anthonis Triest, hervorgeht, im Besitze des Kanonikus Anthonis de Tassis in Antwerpen. Dieser hatte es durch Pontius, wie er ebenfalls in der Widmung sagt, auf eigene Kosten in Kupfer stechen lassen, um mit der Nachbildung dieser „von dem unvergleichlichen Ritter Rubens, dem Apelles unseres Zeitalters, in lebendigen Farben geschilderten Darstellung" dem geistlichen, als Kunstmäcen hochgeschätzten Würdenträger eine Ehrung zu erweisen.

Mit diesen beiden Stichen hatte Pontius die Höhe seiner schöpferischen Kraft, soweit sie Rubens gewidmet war, überschritten. Er war, wie wir hervorgehoben haben, mit grofser Treue den Spuren des Meisters nachgegangen, hatte auch in die Köpfe der Figuren mehr Ausdruck und eine gröfsere Stärke der Empfindung hineingelegt, als wir aus dem gegenwärtigen Zustand der Originale herauslesen können, aber er war eine zu wenig selbstständige Natur, um ohne den Einflufs eines stärkeren Willens sich auf der einmal erreichten Höhe längere Zeit zu erhalten. Was er nach 1645 geschaffen, geht nicht über das Handwerksmäfsige der sich von Jahr zu Jahr mehr verflachenden Routine der Antwerpener Kupferstecherkunst hinaus, die ihr Haupt verloren hatte.



In dem letzten Jahrzehnt feiner künftlerifchen Thätigkeit friftete Pontius fein Leben faft ausfchliefslich durch die Anfertigung von Porträtftichen auf eigene Rechnung und für verfchiedene Verleger. Es find fehr ungleiche, aber zumeift geringe Arbeiten, deren Ausführung fich vermuthlich nach der Bezahlung gerichtet hat, die bei der Maffenfabrication von geftochenen Bildniffen nicht hoch gewefen fein kann. Ein aus Gent gebürtiger Maler, Anfelm van Hulle, war fogar auf den Gedanken gekommen, fämmtliche Bevollmächtigten, die fich im Jahre 1648 zum Friedensfchlufs in Münfter verfammelt hatten, einzeln zu porträtiren und diefe Bildniffe durch den Kupferftich vervielfältigen zu laffen. Die am Ende auch wirklich zu Stande gekommene Sammlung enthält hunderteinundreifsig Porträts, deren Wiedergabe durch den Stich niederländifchen Künftlern übertragen wurde. Auf Pontius' Antheil kamen elf Blätter. Aber feine Individualität verfchwindet unter der Maffe, und ebenfowenig laffen die Stiche nach einem von van Dyck gemalten Bildnifs der Herzogin Maria von Arenberg, nach einem von Juftus van Egmont gemalten Porträt der Königin Chriftine von Schweden (von 1654) und drei Künftlerbildniffe (van Dyck, van Diepenbeeck, Gonzales Coques) für eine von Jan Meiffens 1649 veröffentlichte Sammlung den kraftvollen Meifter erkennen, der in feiner Blüthezeit die Seelen der Menfchen ausgeforfcht hatte. Die Erinnerung an Rubens tauchte in diefer letzten Periode feines bevorzugten Stechers nur noch einmal auf: in einem Stiche, deffen Compofition einem die Krönung Mariæ darftellenden Gemälde in der Galerie zu Brüffel (Nr. 409 des Katalogs) am nächften kommt (Schneevoogt S. 79, Nr. 41). Nach den Forfchungen von Roofes ift das Bild eine von Rubens übergangene Schülerarbeit, die um 1625 für die Rekollektenkirche in Antwerpen gemalt wurde. Der Stich von Pontius, deffen unmittelbare Vorlage noch nicht ermittelt worden ift, trägt keine Zeitbeftimmung. Aber feine Ausführung ift fo roh und flüchtig, dafs man darin nur das Werk eines im tiefften Verfall begriffenen, vielleicht von Noth und Sorgen bedrängten Künftlers erkennen kann. In der augenfcheinlichen Haft der Arbeit, die hinaus auf den Markt drängte, hat Pontius fogar darauf verzichtet, den Köpfen eine Spur von tieferem Ausdruck mitzugeben. Diefes Blatt hat den erften Forfcher, der fich näher mit den niederländifchen Stechern befchäftigt hat, den Franzofen Mariette, zu der Bemerkung veranlafst, dafs er Pontius nicht für den Urheber halten würde, wenn fein Name nicht auf dem Blatte ftände, und es ift nicht ausgefchloffen, dafs hier auch nur eine Schülerarbeit vorliegt, welche Pontius in einer Zeit allgemeinen Kunftverfalls mit feinem Namen deckte.[1] An Schülern wird es ihm nicht gefehlt haben. Erwähnt wird aber aufser dem fchon genannten Franz van den Wyngaerden nur noch einer: *Conrad Waumanns,* deffen Thätigkeit im Porträtftich aufging.

Pontius ftarb am 16. Januar 1658, noch nicht 55 Jahre alt. Ein frühreifer Geift, hatte er feine Kraft auch fchnell verbraucht, woran allerdings der allgemeine Nothftand, der feit der Mitte der Vierziger-Jahre des Jahrhunderts in den Niederlanden immer drückender wurde, feinen Antheil gehabt haben mag.

4. BOETIUS UND SCHELTE A BOLSWERT.

Das Dunkel, das bisher über der Herkunft und dem wirklichen Familiennamen der beiden Brüder Bolswert geruht hat, ift erft vor Kurzem durch die Auffindung einer fchon oben erwähnten handfchriftlichen Quelle gelichtet worden. Es find jene Randbemerkungen in einem Exemplar von Het Gulden-

[1] Es ift noch ein Stich von Pontius nach Rubens zu erwähnen, deffen Compofition dem Bilde der Geifselung Chrifti in der alten Dominikaner kirche zu Antwerpen am nächften kommt (Schneevoogt S. 39, Nr. 245). Hymans ift der Meinung, dafs die Platte gleichzeitig mit der des heiligen Rochus 1626 entftanden fei. Dagegen fprechen aber verfchiedene Umftände. Zunächft das Fehlen des Privilegiums, dann die ftarken Abweichungen von dem Originalgemälde, ferner die Thatfache, dafs das Blatt von einem holländifchen Kunftverleger van der Stock herausgegeben worden ist. Die ftecherifche Behandlung ift freilich mehr für die Jugendzeit als für das Alter des Meifters charakteriftifch. Einen wichtigen Beitrag zur Beurtheilung feiner Fähigkeiten liefert es jedensfalls nicht.

Cabinet in der Univerſitäts-Bibliothek in Bonn, die, wie ihr Entdecker Th. Levin nachgewieſen hat, auf den Antwerpener Maler Johann Erasmus Quellinus (1634—1715) zurückgehen, welcher die Zuſätze zu einzelnen Biographien Antwerpener Künſtler zumeiſt aus eigener Erinnerung und unmittelbarer Kenntniſs der Perſonen und Dinge niedergeſchrieben hat. Aus dieſen Aufzeichnungen geht zunächſt hervor, daſs Boetius und Schelte die Söhne eines gewiſſen *Adam Uytuma* aus der frieſiſchen Stadt Bolswert waren, wo ſie auch ſelbſt zur Welt kamen. In welchen Jahren konnte aber noch nicht ermittelt werden. Man nimmt an, daſs Boetius um 1580, Schelte um 1586 geboren wurde. Wenn aber die Angabe des Quellinus, daſs Schelte, als er am 12. December 1659 ſtarb, ein hoher Siebenziger war, richtig iſt, dann muſs ſein Geburtsjahr noch etwas zurückdatirt werden.[1] Über ihre Lehrzeit und erſte Thätigkeit in ihrer holländiſchen Heimat bis zu ihrer Überſiedlung nach Brüſſel liegen nur dürftige und unſichere Nachrichten vor. Nach den Vermuthungen Renouvier's, denen auch Hymans beipflichtet, hat ſich Boetius in der Schule des Malers Abraham Bloemaert (1565—1658) gebildet, der ſelbſt in Kupfer ätzte und auch als Holzſchneider thätig war. In der Manier dieſes Bloemaert führte Boetius auch ſeine in Holland entſtandenen Stiche aus, die zumeiſt Gemälde und Zeichnungen von A. Bloemaert, Vinckeboons und Michel Miereveld wiedergeben. Das Hauptwerk des Boetius aus dieſer früheren Zeit iſt eine von 1609 datirte groſse Anſicht des Innern der Amſterdamer Börſe.

Auch der erſte datirte Stich Schelte's, der bis jetzt bekannt geworden iſt, gibt eine Compoſition von Vinckeboons, den Einzug Chriſti in Jeruſalem, wieder. Er trägt die Jahreszahl 1612 und den Namen des Boetius als des Herausgebers und Verlegers. Boetius muſs ſich alſo ſchon in Holland mit dem Kunſthandel beſchäftigt haben, den er ſpäter hauptſächlich pflegte. Es ſcheint, daſs Schelte in dieſer früheren Zeit auch als Maler thätig geweſen iſt. Wenigſtens iſt Hymans, wie er in der „Chronik für vervielfältigende Kunſt“ (1888, S. 15) mitgetheilt hat, ein die Himmelfahrt Mariæ darſtellendes Gemälde mit halblebensgroſsen Figuren zu Geſicht gekommen, das die Inſchrift *S. A. Bolsuerd 1617* trägt und den Eindruck der Echtheit macht. „Die Malerei, welche vollſtändig im italieniſchen Geſchmacke und in der Tönung der Otto Venius und Bloemaert gehalten iſt, läſst keinen beſonders ausdrucksſtarken Maler erkennen. Sie iſt ruhig, leidlich diſtinguirt, correct in der Form, ohne Effecthaſcherei, beſonders ohne die Prätenſion à la Rubens zu wirken.“ Danach muſs das Gemälde noch in Holland entſtanden ſein, bevor Schelte a Bolswert in den ſpaniſchen Niederlanden mit der mächtigen Kunſt eines Rubens bekannt und von ihr ergriffen wurde.

Über die weitere Thätigkeit des Boetius in den Niederlanden erfahren wir noch, daſs er 1615 in Amſterdam anſäſſig war, dort ein fünfjähriges Privileg der Generalſtaaten für zwei nach Miereveld geſtochene Bildniſſe des Kurfürſten Friedrich V. von der Pfalz und ſeiner Gemalin Eliſabeth erhielt und im folgenden Jahre ein zweites auf ein ebenfalls nach Miereveld geſtochenes Porträt des Statthalters von Friesland, Grafen Ludwig von Naſſau. Von dieſen Stichen kann man nicht mehr ſagen als das, daſs ſie die Urbilder des holländiſchen Porträtiſten, der ſich auch in ſeinen beſten Schöpfungen von einer gewiſſen Trockenheit und Nüchternheit nicht frei machen konnte, mit vollkommener Correctheit in dem damals in der holländiſchen Stecherſchule herrſchenden Stile wiedergeben.

Was Boetius und ſpäter ſeinen jüngeren Bruder veranlaſst hat, nach den ſpaniſchen Niederlanden zu wandern und dort ihr Glück weiter zu verſuchen, iſt trotz der eifrigen Nachforſchungen von Hymans noch nicht aufgeklärt worden. Doch wird wohl Hymans' Vermuthung, daſs die Brüder, die Katholiken waren, in den ſüdlichen Provinzen höhere Würdigung und damit beſſeren Verdienſt zu finden hofften, das Richtige treffen. Auch über den Zeitpunkt der Überſiedlung und über die erſte Thätigkeit in der neuen Heimat fehlt es an ſichern Belegen. Nur ſo viel ſteht feſt, daſs die Brüder in Brüſſel an mehreren

[1] Zeitſchrift für bildende Kunſt XXIII, S. 173.



Julius Cäfar. Stich von Boetius a Bolswert nach Rubens.

umfangreichen Veröffentlichungen oder, wie wir heute fagen würden, an illuftrirten Prachtwerken betheiligt waren, bevor fie in Antwerpen feften Fufs fafsten. Boetius wurde im Jahre 1620 in die dortige Lucasgilde aufgenommen, nachdem er zuvor noch Mitglied der Brüderfchaft der Unvermälten geworden war, zu deren Vorfteher er 1622 ernannt wurde. Nach dem Beifpiele von Rubens, Jan Brueghel und anderen klugen Gefchäftsmännern in der Antwerpener Künftlerfchaft hielt Boetius auch nach feiner Aufnahme in die Antwerpener Malergilde feine Verbindung mit Brüffel aufrecht, da feine Platten bald Antwerpen, bald Brüffel als Urfprungsort nennen. Die Bilderreihen, die er bis 1620 für Andachts- und

Erbauungsbücher in lateinifcher und vlämifcher Sprache ftach, haben für uns nur ein untergeordnetes Intereffe, da fie noch ganz in der holländifchen Manier ausgeführt find: fehr correct und virtuos in der Technik, aber trocken und ohne coloriftifchen Glanz

Ein Anrecht auf den Namen eines grofsen Stechers, der unter den erften der Antwerpener Schule zu nennen ift, erwarb fich Boetius a Bolswert erft, als er zu Rubens in Beziehungen trat und diefer ihn mit der Ausführung einiger Platten beauftragte. Das gefchah aber erft in den letzten Lebensjahren des Stechers, der bereits am 25. März 1633 in Brüffel ftarb. Von 1626 bis 1628 war Pontius der Stecher, der in Rubens' Dienft thätig war. Dann kam die grofse Reife des Meifters nach Spanien und England, die von Ende 1628 bis Anfang 1630 dauerte, und nach der Rückkehr nahm er erft wieder die auf die Vervielfältigung feiner Werke abzielenden Arbeiten auf. Die fünf Stiche, die wir von Boetius a Bolswert nach Rubens befitzen, müffen demnach in der Zeit von 1630 bis 1633 entftanden fein, und diefe Annahme findet auch zwei fichere Stützen. Der eine der Stiche, der unter dem Namen „Coup de lance" („Der Lanzenftich") bekannte Chriftus am Kreuz (Schneevoogt S. 48, Nr. 333), trägt die Jahreszahl 1631, und der zweite, „Das Urtheil Salomonis" (Schneevoogt S. 7, Nr. 51), ift mit einer Widmung verfehen, aus der hervorgeht, dafs der Stich erft nach 1629 veröffentlicht fein kann. Da drei diefer Stiche durch das dreifache Privilegium des Meifters felbft gefchützt find, ift damit auch der äufsere Beweis gegeben, dafs Rubens ihre Ausführung mit gewohnter Sorgfalt geleitet und überwacht hat, und daraus erklärt fich der fchnelle Auffchwung, den die künftlerifchen Fähigkeiten des Stechers hier noch kurz vor feinem Tode genommen haben.

Ein Gemälde, deffen Compofition dem „Urtheile Salomonis" am nächften kommt, befindet fich jetzt in der königlichen Gemälde-Galerie zu Kopenhagen (Nr. 303). Es ift nach Roofes' Angaben eine Schülerarbeit, die von Rubens nur in den Haupttheilen und in den Lichtern übergangen worden ift. Die Art der Anordnung der Figuren, die Wahl der Typen und die Charakteriftik der Köpfe deuten darauf, dafs das Gemälde in derfelben Zeit wie die Bilder aus der Gefchichte des Decius, um 1618 bis 1620, entftanden ift. Da es nicht wahrfcheinlich ift, dafs Rubens es bis zur Ausführung des Stiches in feiner Werkftatt behalten habe, mufs Boetius, wie es bei Rubens der Brauch war, nach einer anderen Vorlage, einer Skizze oder Grifaille gearbeitet haben. Es ift auffällig, dafs diefes der Zeit nach vermuthlich erfte Blatt, das Boetius nach Rubens ftach, im Grofsen und Ganzen bereits das volle Gepräge des den Rubensftechern eigenthümlichen coloriftifchen Stils und ihrer kraftvollen, auf tiefe Wirkungen abzielenden Charakteriftik trägt. Es ift dies abermals ein Beweis für den mächtigen Antrieb, den Rubens feinen Interpreten zu geben wufste, fobald diefe nur einigermafsen über eine gewandte und ausdrucksfähige Technik verfügten. Steht die Ausführung des Blattes auch noch nicht in allen Theilen auf gleicher Höhe mit den glänzendften Schöpfungen eines Vorfterman und Pontius, fo zeigt fich doch hie und da, namentlich in der Charakteriftik der Stoffe der Frauengewänder und in der Behandlung des architektonifchen Hintergrundes eine fo hervorragende Virtuofität, dafs man berechtigt ift, diefes Blatt dicht neben den ungefähr gleichzeitig (1630) entftandenen Stich von Pontius „Thomyris und Cyrus" zu fetzen, mit dem auch die Compofition mannigfach verwandt ift. Jedenfalls fah Rubens den Stich des Boetius als eine würdige Wiedergabe feiner Schöpfung an, da er das Blatt durch fein dreifaches Privileg fchützte, obwohl es Boetius felbft herausgab und auch mit einer Widmung an zwei namentlich genannte Brüffeler Magiftratsperfonen und die übrigen Magiftratsmitglieder verfah.[1]

[1] Die Widmung lautet: Nobilissimis amplissimisque viris DD. Francisco van der Ee prætori, Engelberto de Tay consuli reliquoque senatui urbis Bruxellensis, juris bonique publici servantissimis Dominis suis Schema hoc Salomonici Iudicii ad aram Themidis D. C. Boetius a Bolswert. Da Engelbert de Tay im Jahre 1629 den Adel erhielt, ift damit die Entftehungszeit des Stichs begrenzt. Vgl. Hymans, Histoire de la gravure etc p. 309. Aus dem Wortlaute der Widmung geht übrigens hervor, dafs Boetius trotz feines Eintritts in die Antwerpener Lucasgilde Bürger von Brüffel geblieben war.


P P Rubens pinxit



Mit dem dreifachen Privileg bekleidet ist auch der Stich des Boetius nach dem „Coup de lance", jener ergreifenden Darstellung aus der Passionsgeschichte des Heilands, die der Bürgermeister Nicolaus Rockox um 1620 für einen von ihm gestifteten Altar in der Rekollektenkirche zu Antwerpen malen liefs und die sich jetzt im dortigen Museum befindet. Den Namen, unter dem sie allgemein bekannt geworden ist, hat sie von dem Hauptvorgange erhalten: auf dem Calvarienberge erheben sich die drei Kreuze, und während die beiden Schächer noch mit dem Tode ringen, öffnet ein römischer Hauptmann dem bereits verklärten Heiland mit einem Lanzenstich die Seite, um sich von dem eingetretenen Tode zu überzeugen. Das Gemälde zeigt zwar an den meisten Stellen die eigene Hand des Meisters, doch sind die untergeordneten Partien von Schülerhänden ausgeführt. Rooses glaubt, dafs van Dyck derjenige ist, der hier dem Meister geholfen hat. Der Stich des Boetius, der die Jahreszahl 1631 trägt, weicht in verschiedenen Einzelnheiten und auch in der Beleuchtung von dem Gemälde ab. Ihm liegt auch nicht dieses, sondern eine in der Londoner National-Gallerie befindliche Zeichnung zu Grunde. Was Rubens nach zehn Jahren an seinem Gemälde auszusetzen hatte, hat er in der Reproduction durch den Stich zu verbessern gesucht. Er hat, abgesehen von mehreren Abweichungen in der Composition und der Zeichnung, einige Figuren im unteren Theile tiefer in Schatten gelegt, damit der Heiland und die Madonna desto plastischer hervortreten. Als stecherische Leistung betrachtet, zeigt dieses Blatt seinen Schöpfer nicht blofs auf der Höhe seiner Kunst, seiner persönlichen Leistungsfähigkeit, sondern auch im vollen Besitze und in voller Beherrschung aller technischen Mittel, über die die Kupferstecherkunst um jene Zeit verfügte. In der Charakteristik der Köpfe des todten Erlösers und der um ihn Wehklagenden kommt er an Kraft, Tiefe und Wahrheit Pontius gleich, und in der Modellirung der nackten Körper der drei Gekreuzigten im vollen Licht nimmt er es mit Vorsterman auf, der darin bereits zu einer Virtuosität gekommen war, die wohl noch wieder erreicht, aber nicht mehr übertroffen werden konnte. Seine Zeichnung ist sicher und correct, soweit es die Unterordnung unter Rubens' Formensprache gestattet, die damals schon an gewissen Manierirtheiten, namentlich in der Bildung der Hände und Füfse litt, und zur Kennzeichnung der verschiedenartigen Stoffe steht ihm eine entsprechende Mannigfaltigkeit seiner technischen Proceduren zur Verfügung.

Das dritte der durch das Privilegium gesicherten Blätter gehört zu jener schon mehrfach erwähnten Folge von zwölf Stichen nach antiken Porträtbüsten, die ebensoviele berühmte Männer des griechischen und römischen Alterthums, Dichter, Redner, Philosophen und Kriegshelden, darstellen. Mit Ausnahme von dreien, sind alle Blätter von 1638 datirt, in welchem Jahre vermuthlich die Ausgabe der Bilderreihe erfolgte, die Rubens schon seit Jahren beschäftigt hatte. 1638 war Boetius a Bolswert nicht mehr unter den Lebenden. Das von ihm ausgeführte Blatt, die Büste Cäsars (S. 99), gehört auch zu denen, die keine Jahreszahl tragen, mufs also erheblich früher entstanden sein als die meisten übrigen Blätter, denen es vielleicht als Vorbild gedient hat und als solches zu dienen würdig war. Wenigstens wird es nur von wenigen an Energie des Ausdrucks und an lebensvoller Darstellung erreicht, wobei freilich zu beachten ist, dafs die Hauptarbeit, die Verwandlung handwerksmäfsig gearbeiteter Marmorbüsten in warmblütige Individualitäten voll frisch pulsirenden Lebens, bereits von Rubens gethan war, ehe er den Stechern seine Zeichnungen zur Nachbildung übertrug.

Den beiden noch nicht näher besprochenen Blättern, die Boetius a Bolswert nach Rubens gestochen hat, der „Auferweckung des Lazarus" (Schneevogt S. 35, Nr. 203) und dem „Abendmahl" (Schneevogt S. 37, Nr. 220) fehlt die Beglaubigung durch das dreifache Privilegium, auf die wir immer in erster Linie Gewicht legen müssen, da durch sie die Mitwirkung von Rubens an der Ausführung und Veröffentlichung der Platte aufser Zweifel gestellt wird. Freilich ist die Annahme, dafs es sich in diesen beiden Fällen um unrechtmäfsige Nachbildungen, das heifst um solche ohne Wissen und



Willen des Meifters handelt, fchwer zu begründen, befonders hinfichtlich des Abendmahls, deffen Original einft einen Altar in der St. Romualdskirche in Mecheln fchmückte und fich jetzt in der Brera zu Mailand (Nr. 447 des Katalogs von 1887) befindet. Wir wiffen aus Urkunden, dafs der Altar 1631 errichtet und das bei Rubens beftellte Gemälde 1632 vollendet wurde. Da der Stich, wie üblich, an mehreren Stellen von dem Gemälde abweicht und diefe Abweichungen derartig find, dafs fie nur von dem Meifter felbft unter Berückfichtigung der für den Stich mafsgebenden Wirkungen vorgenommen fein können, da es ferner durch den Stich nach dem „Coup de lance“ bezeugt ift, dafs Boetius 1631 für Rubens arbeitete, wird auch das Abendmahl zu den Blättern zu zählen fein, die unter Rubens' Auffícht und mit feiner Genehmigung entftanden find, wenn er auch aus uns unbekannten Gründen auf den Vertrieb des Blattes unter feiner Aegide verzichtet hat. Ein Mann, der fo unabläffig um die Wahrung feiner künftlerifchen und gefchäftlichen Rechte und Intereffen bemüht war wie Rubens, wird fchwerlich geduldet haben, dafs ein eben vollendetes Werk feiner Hand ohne feine Zuftimmung nachgebildet und in Vervielfältigungen auf den Markt gebracht werden durfte. Boetius hatte, wie fich aus der Infchrift ergibt, felbft den Verlag und Vertrieb des Blattes übernommen, ebenfo wie den der Auferweckung des Lazarus (S. 101), deffen Vorbild noch nicht mit Sicherheit nachgewiefen werden konnte. Die Berliner Gemälde-Galerie befitzt ein grofses Gemälde, das diefelbe Scene darftellt, aber von dem Stich ganz erheblich abweicht. Die Compofition umfafst nur fechs Figuren, während der Stich zu diefen fechs gewiffermafsen den Kern des Vorgangs darftellenden Perfonen noch elf andere hinzugethan hat, die den Chorus der herbeieilenden, ihr Erftaunen mehr oder minder lebhaft äufsernden Zufchauer bilden. Das Berliner Bild ift nach Roofes' Urtheil um 1624 gemalt worden. Nach feiner Gewohnheit mufs Rubens alfo an der Compofition weiter gearbeitet und fie im Laufe eines Jahrzehnts auf den Stand gebracht haben, den der Stich des Boetius aufbewahrt hat. Der Verbleib des Urbilds, das ihm als Vorlage gedient hat, ift, wie bemerkt, bis jetzt noch nicht ermittelt worden. Aber es find Spuren vorhanden, die uns zugleich eine weitere Grundlage zu der Vermuthung geben, dafs auch diefer Stich mit Zuftimmung des Meifters ausgeführt worden ift. Wie Roofes nämlich ermittelt hat,[1] find in der Zeit von 1741 bis 1826 auf mehreren Auctionen zwei Grifaillen von Rubens aufgetaucht, die immer zufammen verkauft worden find: eine Darftellung des Abendmahls und eine Auferweckung des Lazarus. Roofes hält es für wahrfcheinlich, dafs diefe Grifaillen, die feit 1826 noch nicht wieder im Handel erfchienen find, den Stichen des Boetius als Vorlagen gedient haben, und diefe Annahme gewinnt noch dadurch eine Unterftützung, dafs beide Stiche faft genau diefelben Maafse in der Höhe und Breite haben, dafs fie alfo als Seitenftücke gedacht und für den Kunfthandel ausgeführt worden find. Dadurch würde auch die Entftehungszeit des Stichs nach dem Abendmahl gefichert fein, der demnach auch in die letzten Lebensjahre des Boetius fiele. Die technifche Behandlung fteht damit nicht in Widerfpruch, wenn man in Betracht zieht, dafs der Grundton des Gemäldes für Rubens ungewöhnlich dunkel ift, da fich der Vorgang bei Kerzenlicht in einem gewölbten Raume vollzieht, und der Stecher fich deshalb begnügen mufste, die Lichtwirkungen herauszuarbeiten und die davon nicht berührten Einzelnheiten in unbeftimmtem Halbdunkel zu laffen. Auf der Auferweckung des Lazarus, auf die fich wieder die volle Licht- und Farbenfülle der Rubens'fchen Palette niedergelaffen hat, konnte Boetius dagegen mit allen jenen Vorzügen glänzen, die er auf dem „Coup de lance“ entfaltet.

Auch diefe Blätter zeigen in gleichem Grade, wie die drei mit dem Privilegium verfehenen, dafs fich Boetius völlig in den Geift des Meifters eingelebt hatte, dafs er mit feinftem Verftändnifs auf die Abfichten des Meifters einzugehen vermochte, und dafs er auch die technifchen Mittel befafs, um diefe Abfichten zu entfprechendem Ausdruck zu bringen. Sein Tod hat feiner nur kurzen Thätigkeit

[1] L'oeuvre de P. P. Rubens, II. p. 45

in Rubens' Dienfte ein frühes Ziel gefetzt, und die Fruchtbarkeit feines jüngeren Bruders, der auf lange Jahre hinaus in der Antwerpener Stecherfchule die Führung übernahm, mag dazu beigetragen haben, dafs die Verdienfte des älteren Bolswert lange Zeit nicht gehörig gewürdigt worden find, bis ihm Hymans in feinem grundlegenden Werke wieder die richtige Stellung gegeben hat. Mit Recht zählt er die Auferweckung des Lazarus zu den fchönften Blättern, die nach Rubens geftochen worden find. —

Zur Aufklärung der Lebensgefchichte[1] des *Schelte a Bolswert* hat das Bonner Exemplar des „Gulden Cabinet" noch einen weiteren, merkwürdigen Beitrag geliefert. Th. Levin hat nämlich darin eine handfchriftliche Bemerkung gefunden, in der der Verfaffer unzweifelhaft aus eigener Anfchauung und Erfahrung mittheilt, dafs Schelte a Bolswert „nur ein Auge gehabt und auf dem andern allezeit ein grofses fchwarzes Pflafter" getragen habe, ohne dafs er dadurch in feinen Arbeiten behindert worden wäre. Er fei von hoher Statur, fehr verfchwiegen und verftändig gewefen, und fei als Junggefelle, hoch in den Siebzigern, am 12. December 1659 geftorben. Es ift kein Grund vorhanden, an der Richtigkeit diefer Angaben zu zweifeln, deren wefentlichfte die ift, dafs Schelte a Bolswert — in der Zeit wenigftens, wo er in Antwerpen lebte — nur ein Auge befeffen hat. Ihre Richtigkeit wird auch dadurch nicht erfchüttert, dafs das einzige Bildnifs des Stechers, das auf uns gekommen ift, nichts von diefem Gebrechen andeutet. Wie nämlich Hymans ermittelt hat, unterliegt die Echtheit diefes Porträts ftarken Zweifeln. Es bildet einen Beftandtheil der fogenannten Ikonographie van Dyck's und gehört jener fpäteren Zeit an, wo der Verleger Gilles Hendrickx, der gegen 1645 im Antwerpener Kunfthandel auftrat, den Umfang der Porträtfammlung, den bereits fein Vorgänger Martin van den Enden erheblich vergröfsert hatte, abermals erweitern liefs. Als Stecher des übrigens fehr mittelmäfsig ausgeführten Blattes nennt fich Adrian Lommelin. Der fehr feltene erfte Zuftand zeigt jedoch eine andere Perfönlichkeit, einen gewiffen Hubert du Hot, deffen Kopf auf dem zweiten Zuftande befeitigt und durch einen anderen erfetzt wurde, der durch nichts weiter als durch die Unterfchrift als der des Schelte a Bolswert beglaubigt wird.

Über die Anfänge feiner künftlerifchen Thätigkeit liegen noch dürftigere Nachrichten vor, als über die feines älteren Bruders. Wir haben fchon erwähnt, dafs diefer bereits im Jahre 1612 einen Stich Scheltes nach David Vinckeboons, der den Einzug Chrifti in Jerufalem darftellt, herausgab, und dafs beide Brüder etwa feit 1620 in Brüffel thätig waren, wo fie und noch andere gemeinfchaftlich an der Illuftration der „Académie de l'Espée", eines Lehrbuchs der Fechtkunft von Gérard Thibault, arbeiteten. Diefes Buch wurde in der Zeit von etwa 1620 bis 1627 vollendet. Es zeigt auf dem Titelblatt und auf einer der Tafeln des erften Theils den Namen des Stechers in folgender Form: *Schelderic A. Bolswert sculp. Bruxellae.* Schelte ift demnach eine Abkürzung des Vornamens Schelderic, der holländifchen Form von Childerich. Auf einer von Schelte geftochenen Tafel des zweiten Theils ift als fein Wohnfitz Antwerpen angegeben, wo er 1626 in die Lucasgilde aufgenommen worden war. Wir haben auch bereits erwähnt, dafs eine Spur vorhanden ift, die darauf hindeutet, dafs Schelte bisweilen auch gemalt hat.

Alle diefe und noch einige andere Arbeiten, die Schelte vermuthlich vor feiner Überfiedlung nach Antwerpen ausgeführt hat, liefern jedoch keine wefentlichen Züge zur Charakteriftik des Meifters, der die vlämifche Kupferftecherkunft zur höchften Freiheit des Ausdrucks und zu einer Gröfse des Stils geführt hat, die feine grofsen Vorgänger Vorfterman, Pontius und Boetius a Bolswert noch nicht zu erreichen vermocht hatten. Erft im lebendigen Strome des Antwerpener Kunftlebens, unter dem unmittelbaren Eindruck des Kunftfchaffens eines Rubens, van Dyck, Jacob Jordaens und anderer

[1] Die älteren Überlieferungen hat Hymans a. a. O. p. 321 ff. kritifch geprüft und daraus die ficheren Ergebniffe gefchöpft, die wir im Obigen verwenden.



durfte Rubens an der einmal festgestellten Formel „Cum privilegio Regis Christianissimi, Principum Belgarum etc.“ nichts ändern. Der Hinweis auf den Tod Alberts ist also nicht ausreichend, um die Entstehung des fraglichen Stichs in das Jahr 1619 zu verweisen. Noch ein anderer Umstand spricht dagegen. Die Composition des Stichs weicht erheblich von dem Altarbilde in Mecheln ab, mit dem man ihn auch in zeitliche Verbindung bringen will.

Der Stich besteht aus drei Blättern, von denen nur das mittlere die Figuren des mittleren Bildes des Triptychons im Grofsen und Ganzen ziemlich genau wiedergibt, während die beiden anderen neue Zusätze — zwei Männer, die am Netze ziehen helfen, und einen dritten Insassen des zweiten Nachens — enthalten, wodurch die Gesammtcomposition erheblich verbreitert wird. Da auch in den Details des Mittelbildes Veränderungen zu bemerken sind, die sich zugleich als Verbesserungen darstellen, ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs das Vorbild, das dem Stiche des Schelte a Bolswert zu Grunde gelegen hat, einige Zeit später entstanden ist. Vielleicht ist dieses Vorbild in einer auf Papier gemalten Grisaille in der Londoner National-Gallerie zu erblicken, die dort auf den Namen van Dyck's geht und nach Bode's Urtheil von diesem ausgeführt worden ist, als er in Rubens' Werkstatt arbeitete, und zu dieser Grisaille mag vielleicht als Unterlage eine im Besitze der Grofsherzogin von Sachsen Weimar befindliche Zeichnung gedient haben, die das Mittelbild des Mechelner Altars wiedergibt, aber mit den von Rubens' eigener Hand hinzugefügten Veränderungen an dem Kopfe und der Gewandung Christi, die Schelte a Bolswert auf seinem Kupferstiche angenommen hat. Gegen eine Datirung des letzteren mehrere Jahre vor 1626 spricht endlich die urkundlich feststehende Thatsache, dafs Schelte a Bolswert erst 1626 in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen worden ist, womit gewöhnlich zugleich die Erwerbung des Bürgerrechts stattfand. Erst damit war Schelte a Bolswert berechtigt, in Antwerpen seine Kunst frei zu üben und mit ihren Erzeugnissen Handel zu treiben.

Die technische Behandlung des Stiches ist correct und sicher und gibt auch den coloristischen Gesammteindruck des Gemäldes richtig wieder. Aber im Einzelnen ist sie noch nicht von jener genialen Freiheit, von jenem leichten, scheinbar mühelosen Zusammenspiel der auf- und niederfliefsenden, bald zu kräftiger malerischer Wirkung sich vereinigenden, bald flüchtig dahinschwebenden und verschwindenden Linien und von jenem leuchtenden Glanze, die für die reifsten Schöpfungen Scheltes bezeichnend sind. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dafs der „Wunderbare Fischzug“ in die erste Zeit seiner Antwerpener Zeit zu setzen ist.

Die Zeichen vollendeter Meisterschaft tragen dagegen die beiden anderen mit den Rubens'schen Privilegien versehenen Stiche: die Bekehrung des Apostels Paulus und die Löwenjagd, zwei Blätter, die in dem grofsen dramatischen Zuge der Composition und in den Gröfsenverhältnissen übereinstimmen, weshalb man in ihnen Seitenstücke zu sehen berechtigt ist, die zu gleicher Zeit entstanden und zusammen in den Handel gebracht worden sind. Auf beiden nennt sich der Stecher auch als Drucker, und sie tragen beide die Inschrift: *Cum Privilegiis Regis Christianissimi, Serenissimae Infantis et Ordinum Confederatorum.* Aus der Fassung des von Albert und Isabella ertheilten Privilegiums wissen wir, dafs es mit dem Jahre 1629 ablief. Eine Erneuerung mufste also im Namen der Regentin allein erfolgen, und demnach wurde der Wortlaut des Privilegiums in seinem zweiten Theile so abgeändert, dafs die „durchlauchtigste Infantin“ allein an die Stelle der „Fürsten Belgiens“ trat. Noch eine zweite Änderung weist das Privilegium auf. Statt des früher üblich gewesenen „Ordinum Bataviae“ liest man „Ordinum confederatorum“ (der verbündeten Staaten). Das von den Generalstaaten verliehene Privilegium war bereits 1627 abgelaufen, und es ist daher anzunehmen, dafs Rubens mit der Erneuerung des Privilegiums auch den auf Holland bezüglichen Wortlaut in „Ordinum confederatorum“ abänderte, was dem politischen Charakter der inzwischen in einen festeren staatlichen Zusammenhang getretenen



Die Bekehrung Pauli. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens.

nördlichen Provinzen beffer entfprach. Über das Datum diefer Erneuerungen wiffen wir nichts. Nur hinfichtlich des franzöfifchen Privilegs erfahren wir aus einem Briefe des Meifters aus dem Jahre 1635, dafs es ihm erneuert worden fein mufs, da er damals auf Grund dieses Privilegs eine Klage wegen unberechtigter Nachbildung feiner Stiche vor dem Parifer Parlament erhoben hatte. Aus der Unterfchrift der beiden in Rede ftehenden Stiche von Schelte a Bolswert geht hervor, dafs auch die Infantin Ifabella ihrem Hofmaler das Privilegium erneuert hat und dafs beide Stiche demnach nicht vor 1629 entftanden fein können. Hinfichtlich des Privilegs der holländifchen Generalftaaten gibt der erwähnte Brief[1] in einer beiläufigen Bemerkung ebenfalls einen Anhalt dafür, dafs eine förmliche Erneuerung ftattgefunden hat. Rubens beruft fich nämlich zur Unterftützung feiner Klage darauf, dafs die Generalftaaten der vereinigten Provinzen ihm die unverletzliche Wirkfamkeit feines Privilegs auch bei offenem Kriegszuftande garantirt hätten und dafs er ein Gleiches auch vom Könige von Frankreich erwarte.

Mit dem Hinweis auf die verfchiedene Faffung der dem Meifter ertheilten Privilegien werfen wir hier zum erften Male eine Frage auf, deren Löfung nicht nur für die Chronologie der bei Rubens' Lebzeiten nach feinen Werken ausgeführten Stiche, fondern auch für die Aufklärung der künftlerifchen Entwicklung der einzelnen Stecher von grofser Wichtigkeit ift. Der Löfung diefer Frage ftellen fich aber grofse Schwierigkeiten entgegen, weil Rubens bisweilen durch äufsere Umftände an der ununterbrochenen Durchführung feiner Unternehmungen verhindert wurde. So trägt z. B. die Reihe der Bildniffe von berühmten Griechen und Römern nach antiken Büften noch das alte Privileg, obwohl fie erft

[1] Brief an Peiresc vom 31. Mai 1635. S. A. Rofenberg, Rubensbriefe S. 202.



Die Löwenjagd. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens.

1638 vollendet worden ist. Wir wissen aber, dass sie bereits in den Zwanziger-Jahren begonnen wurde. Vielleicht sind damals schon die Kupferplatten mit den den Darstellungen entsprechenden Inschriften und der Schutzmarke des Privilegs bereit gewesen, vielleicht hat es Rubens mit dem Wortlaut der Privilegien nicht sehr genau genommen, da auch die Stiche Witdoecks von 1638 „ordinum Bataviae" haben. Doch sind das nur Vermuthungen, deren genauere Prüfung und Begründung einer Specialuntersuchung vorbehalten bleiben muss, die ausserhalb unseres Planes liegt.

Soviel geht indess aus den bis jetzt mit Sicherheit ermittelten Thatsachen hervor, dass Schelte a Bolswert um 1630 mit Rubens in reger Verbindung war, und mit diesem Zeitpunkt stimmt auch die meisterhafte Technik überein, die die Stiche nach der Löwenjagd und der Bekehrung des Apostels Paulus kennzeichnet. Von diesen beiden Blättern (S. 109 und 110) gilt ganz besonders, was Hymans als höchsten Vorzug der glänzenden Technik des Künstlers rühmt, dass kein anderer Stecher der flämischen Schule sich so gut wie Schelte a Bolswert darauf verstand, „im vollen Licht eine Taille zerfliessen zu lassen, die aus dem kräftigsten Schatten herausgewachsen ist." Auch sonst sind die Blätter bezeichnend für die höchste Stufe, die die Stecherkunst jener Zeit mit den ihr damals zu Gebote stehenden Mitteln erreicht hatte und erreichen konnte. Sie sah ihr Ideal in der absoluten Correctheit der Wiedergabe des Vorbildes, in der peinlichen Sorgfalt der Linienführung und der gleichmäßigen genauen Durcharbeitung aller Theile und ist darin mit den Linienstichen des 19. Jahrhunderts verwandt. Es sind Erzeugnisse einer vollkommenen Meisterschaft, aber einer unpersönlichen, in der das individuelle Moment, die ursprüngliche Genialität des Interpreten zu Gunsten des Ideals der Correctheit geopfert worden ist.

Der Stecher mufs felbft von der Bedeutung feiner Arbeiten eine hohe Meinung gehabt haben, da er beide Blätter in wortreichen Widmungen zwei einflufsreichen, als Kunftmäcenen bekannten Männern zugeeignet hat: die Bekehrung Pauli dem Erzbifchof von Gent, Antoine de Trieft, die Löwenjagd dem Herzog Alexander von Croy, Chimay und Arenberg.

Es wäre fchwer zu erklären, wenn fich die direcften Beziehungen zwifchen Rubens und einem Stecher von fo hervorragenden Eigenfchaften, von einer fo nahezu vollkommenen Objectivität, wie Schelte a Bolswert es war, auf die drei durch die Rubens'fchen Privilegien beglaubigten Stiche befchränkt hätten. Schriftliche oder gedruckte Beweife für das Gegentheil liegen freilich nicht vor. Wo aber die Documente fchweigen, reden die Denkmäler, aus denen wir noch ein weiteres Zufammenarbeiten von Rubens und Schelte a Bolswert herauslefen können. Das intereffantefte diefer Denkmäler ift ein im Mufeum Plantin-Moretus in Antwerpen befindlicher Probedruck eines Stichs, der die Madonna mit dem Kinde neben einem Springbrunnen darftellt (Schneevoogt S. 82, Nr. 69). Ein Gemälde, das mit diefer Compofition übereinftimmt, ift bis jetzt nicht nachgewiefen worden. Wahrfcheinlich liegt dem Stiche eine Zeichnung zu Grunde, die in einer Amfterdamer Verfteigerung im Jahre 1776 auftauchte.[1] Auf jenem Probedruck (f. die Abbildung auf S. 112) find mehrere Retouchen von Rubens' eigener Hand fichtbar. Er hat den Überflufs des aus der Fontaine fpringenden Waffers eingedämmt, weil die Form der Steinbank, auf der die Madonna fitzt, dadurch undeutlich gemacht worden war, und das Gewand der Madonna unterhalb des rechten Kniees hat er mehr in den Schatten gelegt und daneben noch einen tiefen Schlagfchatten angebracht, damit die Bank mehr zurücktrete. Zwei andere Retouchen bemerkt man am linken Arme des kleinen Heilands und über der rechten Hand der Madonna, vermuthlich, weil beide Gliedmafsen nicht kräftig genug vom Grunde loskamen. Wie ein Vergleich zwifchen diefem Probedruck und dem vollendeten Stich (f. S. 113) ergibt, hat fich Rubens mit diefen Correcturen nicht begnügt. Auf einem zweiten, nicht mehr vorhandenen Probedruck mufs Rubens auch die um die linke Hüfte des Jefuskindes gelegte Draperie verbreitert haben, vielleicht in der Abficht, die häfsliche Hautfalte am Bauch zu verbergen. Wann der Stich entftanden ift, läfst fich nicht mit Sicherheit feftftellen. Doch fprechen, trotz der bereits völlig entwickelten ftecherifchen Technik, die forgfältigen Retouchen von Rubens' Hand dafür, dafs das Blatt zu den erften gehört, die Schelte a Bolswert unter der Leitung des Meifters ausgeführt hat. Nichtsdeftoweniger ift das Blatt ohne die Rubensfchen Privilegien in den Handel gekommen, anfangs nur mit dem Namen des Stechers, in fpäteren Zuftänden mit dem Namen des Kunftverlegers Martin van den Enden als des Druckers, der etwa von 1630 bis fpäteftens 1645 den Kunfthandel in Antwerpen betrieb. Aus diefer Thatfache geht zunächft hervor, dafs Rubens feit dem Beginn der Dreifsiger-Jahre nicht mehr ausfchliefslich den Vertrieb der nach feinen Arbeiten mit feiner Genehmigung geftochenen Blätter in eigener Hand behielt, fondern dafs er auch Zeichnungen und Bilder zur Nachbildung an folche Stecher überliefs, die die Blätter auf eigene Rechnung in den Handel bringen wollten oder Platten für Drucker und Händler ausführten. Die Arbeitskraft eines fo betriebfamen Mannes, wie Schelte a Bolswert, verlangte mehr, als dafs ihn Rubens auf feine eigenen Koften hätte vollauf befchäftigen können.

Dafs ihm Rubens aber bis an fein Ende volles Vertrauen fchenkte und dafs er ihm die Nachbildung feiner Werke geftattete, ohne dafs er felbft an ihrem Vertrieb gefchäftlich betheiligt war, dafür liegt uns neben noch mehreren, von Rubens retouchirten Probedrucken, die wir fpäter anführen, ein überaus werthvolles und beweiskräftiges Zeugnifs in der Reihe von Stichen vor, die Schelte a Bolswert nach Landfchaften des Meifters ausgeführt hat. Schneevoogt hat fie nach dem Format in zwei Folgen gruppirt, von denen die erfte fechs grofse (Schneevoogt S. 231, Nr. 52), die zweite (Schnee-

[1] Roofes, L'oeuvre de P. P. Rubens, Bd. I, S. 260.



Madonna am Springbrunnen. Probedruck eines Stiches von Schelte a Bolswert nach Rubens. (Nach Roofes).

voogt S. 232, Nr. 53) zwanzig kleine Blätter umfaſst. Die Rubensſchen Originale zu dieſen Stichen ſind faſt ſämmtlich in dem Verzeichniſs aufgeführt, das nach dem Tode des Meiſters zur Verſteigerung ſeines künſtleriſchen Nachlaſſes aufgenommen wurde, und ſie ſind zumeiſt auch erſt ſeit dem Jahre 1635 entſtanden, wo Rubens das Landgut van Steen bei Elewijt, einem Dorfe zwiſchen Mecheln und Vilvoorde, erwarb. Hier brachte er die Sommermonate ſeiner letzten Lebensjahre zu, und bei der Betrachtung der wohlbeſtellten Fluren um ihn herum und der Regſamkeit der Ackerbauer und Feldarbeiter erwachte in ihm wieder mit ſtärkerer Kraft die im niederländiſchen Kunſtgeiſte tief wurzelnde Freude an der Landſchaftsmalerei, die ihn auch in ſeinen Lehrjahren in Italien, auf ſeinen Reiſen nach Spanien begleitet hatte. Rubens iſt als Landſchaftsmaler noch nicht nach dem vollen Umfange ſeines



Wiſſens und Könnens auf dieſem Gebiete ausreichend gewürdigt worden, weil er die Ausführung der landſchaftlichen Hintergründe auf ſeinen groſsen Geſchichtsbildern und Jagden Schülerhänden überlaſſen hat. Die Entwürfe oder doch die Ideen dazu hat er gewiſs in den meiſten Fällen ſelbſt geliefert, wofür es nicht an Zeugniſſen in Geſtalt von Handzeichnungen und flüchtigen Skizzen fehlt Die eigentliche Stimmung zur Landſchaft und die dazu erforderliche Ruhe kam aber erſt dem Gutsbeſitzer, der nebenbei auch durch das immer ſtärker auftretende Gichtleiden zu ſtiller Beſchaulichkeit, zu gröſserer Beachtung der trotz ewigen Wechſels ſich im Grunde immer gleich bleibenden Natur gedrängt wurde. Wenn Rubens aber dieſen Wechſel zwiſchen Idylle und Drama, zwiſchen wilder Empörung und ruhigem Beharren beobachtete, wurde auch ſein Feuergeiſt rege. Die idylliſchen Land-

fchaften mit ihrem fonnigen Mittagsfrieden oder ihrer röthlich beglänzten Abendruhe belebte er mit den Geftalten, die er täglich vor Augen fah. Aber wenn die Natur ihr dämonifches Antlitz zeigt, paffen gewöhnliche Bauern fchlecht dazu. In diefen Rahmen gehören nur heroifche Gebilde oder Figuren, die, durch Sage und Dichtung über menfchliches Mafs emporgehoben, dem Befchauer den Commentar zu der feierlichen Stimmung oder dem Aufruhr der Natur geben.

Beide Gattungen Rubensfcher Landfchaften find in den Stichen vertreten, die Schelte a Bolswert etwa feit 1635 ausgeführt hat, ficherlich mit Rubens' Bewilligung, da die Originale nur in der Werkftatt des Meifters zu fehen waren. Zum mindeften ift eines diefer Blätter, die Landfchaft mit dem Sonnenuntergang (Schneevoogt S. 234, Nr. 53, 12), noch bei Rubens' Lebzeiten in den Handel gekommen, da fie die Jahreszahl 1638 trägt, und da überdies fämmtliche Blätter diefer Folge kleiner Landfchaften in den erften Plattenzuftänden mit der Adreffe des Martin van den Enden verfehen find, ift es fogar wahrfcheinlich, dafs die ganze Reihe noch vor 1640 vollendet worden ift. Obwohl diefe Landfchaften einen überwiegend idyllifchen Charakter tragen, hat fich Rubens niemals mit der blofsen Wiedergabe eines an und für fich bedeutungslofen Naturausfchnitts begnügt. Zumeift bietet er die ganze Kraft und Mannigfaltigkeit feines Colorits auf, um eine malerifch dankbare Lichterfcheinung feftzuhalten oder gar ein fchwieriges Beleuchtungsproblem zu löfen. Sonnenuntergang und Mondfchein, wobei die Scheibe des Geftirns bald unverfchleiert leuchtet und fich in einem Gewäffer fpiegelt, bald von ziehenden Wolken leicht verdeckt ift, Sonnenftrahlen, die durch ein Gewölk brechen, dann eine Landfchaft mit zufammengeballtem Gewittergewölk und einem Regenbogen darunter, eine andere bei Sturm und Regen, eine dritte nach einem heftigen Regengufs, eine vierte im Morgenroth mit einem Durchblick durch alte Bäume am Waldesrand, der ganz an die Lieblingsmotive der modernen franzöfifchen Meifter des „Paysage intime" erinnert – das find coloriftifche Aufgaben, die auch an die Virtuofität des Stechers die höchften Anforderungen ftellen. Dazu kam noch eine figürliche Staffage von grofser Mannigfaltigkeit: Hirten mit ihren Heerden, Mägde beim Melken der Kühe, Landleute, die von der Feldarbeit heimkehren, Vogelfteller, Holzfäller, Jäger, ein mit Pferden befpannter Arbeitswagen, der im Koth der Landftrafse ftecken geblieben ift, einmal auch eine Gefellfchaft von vornehmen Paaren, die im Vordergrunde auf einer Wiefe allerhand Kurzweil treiben. Diefes letztere Blatt (f. S. 115) kann abermals als ein Zeugnifs dafür angerufen werden, dafs Rubens der Vervielfältigung diefer Landfchaften durch den Stich nicht fern ftand. Das rings vom Waffer umgebene Schlofs im Mittelgrunde erinnert nämlich in feinem an der Brücke gelegenen Theil an das Schlofs Steen, das Rubens 1635 mit dem Landgute erwarb, und das rechts abfeits von dem übermüthigen Treiben der Anderen ftehende Paar ftellt den Meifter felbft und feine Frau Helene dar, fie in blühender Jugendfchöne, ihn auf einen Stock geftützt, zu deffen Gebrauch ihn die Gicht zwang.[1] Noch ein zweites Blatt aus diefer Reihe ift mit perfönlichen Erinnerungen des Meifters verknüpft und deshalb von ihm in feinem Atelier aufbewahrt worden. Es ift eine Landfchaft italienifchen Charakters bei Sonnenuntergang mit umfangreichen, auf einer Anhöhe gelegenen, antiken Ruinen, in denen Roofes die des Mons Palatinus zu erkennen glaubt (Schneevoogt S. 232, Nr. 2), und zu befonderer Bekräftigung hat diefer Stich noch die Infchrift erhalten: Pet. Paul Rubens pinxit Romae.[2] Abermals ein Umftand, der auf ein Zufammenwirken oder doch eine Verftändigung zwifchen Maler und Stecher deutet. Auch der Verleger Martin van den Enden fcheint auf diefe Blätter, die ein neues

1 Nach den Ermittlungen von Roofes. S. L'oeuvre de P. P. Rubens IV, p. 377

2 Diefen Stich gibt eine unferer Tafeln wieder. Die Folge der kleinen Landfchaften enthält noch eine zweite mit den Ruinen eines antiken Tempels, deren Motiv ebenfalls, wie fich aus dem Verzeichnifs des Rubensfchen Nachlaffes (Nr. 105) ergibt, ein italienifches ift. Es ift übrigens für Rubens bezeichnend, dafs auch diefe italienifchen Landfchaften mit denfelben robuften Geftalten von hochgefchürzten Bäuerinnen und Hirten belebt find, wie die nach vlämifchen Motiven gemalten. Vielleicht find die Figuren erft fpäter hinzugefügt, vielleicht auch die Bilder erft um 1635 nach älteren Studien, von denen fich eine in der Albertina in Wien (f. unfere Tafel) erhalten hat, ausgeführt worden.





LANDSCHAFT MIT RÖMISCHEN RUINEN



Landschaft mit vornehmen Paaren. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens

Element in den Antwerpener Kunsthandel hineinbrachten, indem sie ein heiteres, weltliches Gegengewicht gegen die ernsten Devotionsbilder und den Überfluss an Madonnen und Heiligen bildeten, einen besonderen Werth gelegt zu haben. Zwei von ihnen hat er nämlich eng befreundeten Personen in sehr warmen Ausdrücken gewidmet, die Landschaft mit dem festgefahrenen Wagen dem Maler Cornelius de Wael, die Landschaft mit dem Regenbogen seinem Bruder, dem Arzte Franz van den Enden. Da nicht alle Urbilder dieser Reihe auf gleicher künstlerischer Höhe stehen, nicht gleich vollendet und sorgsam durchgeführt sind, sind auch die Stiche des Schelte a Bolswert sehr ungleich ausgefallen. Wo aber der Meister sein Höchstes geboten hat, wie zum Beispiel auf der Landschaft mit dem Regenbogen, auf der mit den lustigen Paaren, auf denen mit dem Vogelsteller und der Jagd im Walde bei Sonnenaufgang, da hat auch der Stecher die volle Meisterschaft seiner Technik entfaltet, die hier um so staunenswerther ist, als Schelte a Bolswert sich erst die den duftigen, zarten Tönen entsprechende Ausdrucksweise schaffen musste. In der Landschaft mit dem Sonnenuntergang hat Schelte a Bolswert mit dem Grabstichel sogar Feinheiten des Tons herausgearbeitet, die hinter denen der raffinirtesten Radirtechnik unserer Tage nicht zurückbleiben.

Von den Originalgemälden, die der Folge der kleinen Landschaften zu Grunde gelegen haben, sind nicht mehr alle nachweisbar. Die Landschaft mit dem Regenbogen befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg (ein schwächeres Exemplar im Louvre), die Landschaft mit dem steckengebliebenen Wagen ebenfalls in der Eremitage, die römische Landschaft mit den grossen Ruinen in dem Saale Lacaze im Louvre, die Landschaft mit der Schafherde (Schneevoogt Nr. 53, 4) bei Lord Carlisle in

London, die Landschaft mit dem Vogelfteller im Louvre, die Landfchaft mit zwei Melkerinnen und drei Kühen (Schneevoogt Nr. 53, 8) in der Galerie Liechtenftein in Wien, eine Mondfcheinlandfchaft mit einem weidenden Pferde (Schneevoogt Nr. 53, 14) in Dudley Houfe in London, die Landfchaft mit der vornehmen Gefellfchaft in der kaiferlichen Galerie zu Wien, die Landfchaft mit dem Jäger in der Morgenfrühe bei Sir Watkins William Wynn (eine kleine Copie in der Münchener Pinakothek) und eine Landfchaft bei Sonnenuntergang mit einem die Flöte fpielenden Hirten in der Londoner Nationalgalerie. Die von Rubens' Hand herrührenden Originale der übrigen, von Schelte a Bolswert geftochenen Landfchaften der kleinen Folge find entweder verfchollen oder nur in Copien nachweisbar. Dafs wenigftens für einen diefer Stiche nicht ein Gemälde von Rubens, fondern eines von feinem Mitarbeiter Lucas van *Uden* als Vorlage gedient hat, haben die Unterfuchungen ergeben, die C. von Lützow bei der Aufftellung feines Katalogs der Gemäldegalerie der Wiener Kunftakademie vorgenommen hat. Das auf der rechten Seite des Bildes befindliche Monogramm P. P. R. hat fich nämlich als gefälfcht herausgeftellt, während unten links die echte Bezeichnung L. V. V. (Lucas van Uden) fteht.[1] Man fieht aus diefem charakteriftifchen Beifpiele, dafs man es fchon bei Lebzeiten des Meifters oder doch kurz nach feinem Tode nicht fo genau mit feiner wirklichen Urheberfchaft nahm. Stecher und Kunfthändler waren zufrieden, wenn fie den grofsen Namen gebrauchen oder ungeftraft mifsbrauchen konnten.

Die Folge der fechs grofsen Landfchaften ift von Schneevoogt ebenfo nach der Übereinftimmung des Formats zufammengeftellt worden, wie die der kleinen. Aber einen Zufammenhang müffen auch fie urfprünglich gehabt haben, da fie von Gilles Hendricx gedruckt und verlegt worden find und faft genau die gleichen Mafse haben. Schelte a Bolswert hat fie nicht fämmtlich geftochen. Den Stich der fechsten, einer Winterlandfchaft bei Schneefall mit einem grofsen Schuppen im Vordergrunde, worin Landleute gemeinfchaftlich mit ihrem Vieh haufen (Schneevoogt, S. 232, Nr. 52, 6), hat der Antwerpener Peter Clouet (1606—1677) ausgeführt, ein Schüler des Holländers Cornelius Bloemaert, der feiner anders gearteten Technik wegen nicht zu den Rubensftechern im eigentlichen Sinne zu rechnen ift, obwohl er noch mehr Blätter nach Rubens (eine Herodias mit dem Haupte des Johannes, den Liebesgarten, den Tod des heiligen Antonius u. a.) geftochen hat. Von den fünf Blättern des Schelte a Bolswert gehören drei jener Gattung von Landfchaften an, die wir als „heroifche" zu bezeichnen pflegen. Das erfte gibt jene phantaftifche Gebirgslandfchaft wieder, die im Katalog von Rubens' Nachlafs unter der Bezeichnung „Eine grofse Sintfluth mit der Gefchichte von Philemon und Baucis" aufgeführt ift und die fich jetzt in der kaiferlichen Galerie zu Wien befindet (f. S. 117). Auf Geheifs Jupiters, der mit Mercur und dem greifen Paar etwas abfeits im Schutze einer Gruppe hoher Bäume fteht, haben fich die Waffer des Himmels aus blitzdurchfurchtem Gewölk über die Gegend ergoffen und einen wilden Strom erzeugt, der Menfchen und Thiere mit fich fortreifst. Das Seitenftück dazu ift das unter dem Namen „Der Sturm des Aeneas" bekannte Blatt (f. S. 119). Es ftellt den Schiffbruch des troifchen Helden und feiner Gefährten an einer felfigen Küfte und zugleich ihre Rettung dar. Das charakteriftifche Merkmal der Landfchaft ift eine gegen das Meer fteil abfallende Felskuppe, auf deren feitlicher Abdachung fich ein Fanal, eine Art Leuchthurm, erhebt, aus deffen oberer Öffnung eine Flamme auflodert. Roofes hat darauf aufmerkfam gemacht, das Roger de Piles, der franzöfifche Kunfttheoretiker, der fich viel mit Rubens befchäftigte und deshalb auch mit feinen Nachkommen in brieflichen Verkehr getreten war, in der Sammlung des Herzogs von Richelieu eine von Rubens gemalte Landfchaft anführt, die, „in Italien gemacht, die Anficht eines Fanals auf einem Berge bei Porto Venere darftellt". Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs das Motiv diefer Landfchaft, die fich jetzt in der Sammlung Hope in London

[1] C. v. Lutzow, Katalog der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künfte in Wien. 1889. S. 284. Roofes (IV, S. 379) hat das Bild für eine eigenhändige Arbeit von Rubens erklärt.



ndschaft mit Philemon und Baucis. Stich von Schelte a Bolsw

befindet, auch dem Stiche von Schelte a Bolswert als Vorbild gedient hat. Porto Venere liegt an dem Weſtufer des kleinen Golfes von Spezia, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daſs Rubens, als er mit dem Herzog von Mantua von Rom nach Genua fuhr, einmal, vielleicht auf einer Seereiſe, die Gelegenheit gehabt hat, dieſe höchſt maleriſche Felspartie zu ſkizziren. Jedenfalls liefert auch dieſer Stich ein neues Zeugniſs dafür, daſs Schelte a Bolswert nach einem ihm von Rubens ſelbſt gelieferten Material von landſchaftlichen Vorbildern gearbeitet haben muſs.

Nach Rubens' Tode ſind freilich die Fortſetzungen der einmal begonnenen Reihe mühſelig und willkürlich zu Stande gekommen. Das dritte Blatt der Folge groſser Landſchaften ſchlieſst auch noch ein Motiv aus der antiken Mythe in ſich: die Eberjagd Meleagers und Atalantes, die am Rande eines Waldes bei Sonnenuntergang ihren Höhepunkt, den Fang des Ebers durch Meute und Jäger, erreicht hat. Das im Muſeum zu Brüſſel befindliche, aus Rubens' Nachlaſs ſtammende Gemälde, wonach Schelte a Bolswert gearbeitet hat, iſt eine zwar geniale, aber nur auf breite, ſummariſche Wirkungen angelegte Skizze, die Rubens nach Rooſes' Urtheil in ſeiner allerletzten Zeit, 1639 oder 1640, ganz eigenhändig gemalt hat. Demnach wäre die Vermuthung berechtigt, daſs Rubens' Abſicht, dem Schelte a Bolswert weitere Vorlagen für Landſchaften mit mythologiſcher Staffage zu liefern, durch ſeinen Tod vereitelt worden iſt, und daſs ſich Stecher und Verleger zur Fortſetzung ihres Unternehmens ſo gut zu helfen ſuchten, als es ging. Die Landſchaft mit der Jagd des Meleager und der Atalante ſteht hinter den beiden erſten Blättern der Folge weit zurück, was wohl zum Theil der ungenügenden Vorlage beizumeſſen iſt. Erheblich beſſer ſind dagegen die beiden noch übrigen Landſchaften im groſsen Format, die zu der von Schneevoogt zuſammengeſtellten Folge gehören. Die vierte iſt nach Schneevoogt unter dem Namen „La campagne de Malines ou de Laeken" (die ländliche Umgebung von Mecheln) bekannt, und die Stadtanſicht im Hintergrunde gibt auch wirklich die charakteriſtiſchen Merkmale des Stadtbildes von Mecheln wieder. Das um 1637 entſtandene, jetzt im Palazzo Pitti in Florenz befindliche Urbild iſt nach Rooſes von Lucas van Uden gemalt, aber von Rubens übergangen und mit kräftigen Lichtern verſehen worden. Landleute, die von der Feldarbeit heimkehren, weidende Pferde und eine dem Stalle zueilende Schafheerde bilden die Staffage der üppigen Landſchaft, über der ſich Gewitterwolken zuſammenballen. Die fünfte und letzte dieſer von Schelte a Bolswert geſtochenen Landſchaften nähert ſich durch die Bedeutung des in ihr dargeſtellten Vorganges wieder den erſten der Reihe. In einem von allen Seiten offenen Stalle, durch den man auf eine Frühlingslandſchaft bei abendlicher Beleuchtung blickt, ſind Männer beſchäftigt, den von der Feldarbeit heimgekehrten Pferden und Rindern ihr Heu zu reichen. Im Vordergrunde links ſchüttet eine Magd einer Schweinefamilie Futter in den Trog, vor dem der Hirt mit vor der Bruſt zuſammengeſchlagenen Armen ſchmerzlich zum Himmel aufſchauend kniet. Es iſt der verlorene Sohn, deſſen reuevolles Gebahren das Erſtaunen der Magd und eines hinter ihr ſtehenden Alten erregt. Auch das Original dieſes Stiches, das ſich jetzt in der Sammlung Fountaine in Narford befindet, gehörte zu den Bildern, die nach Rubens' Tode aus ſeinem Nachlaſſe verſteigert werden ſollten (Nr. 169 des Verzeichniſſes). Wenn auch die Landſchaft und das untergeordnete Beiwerk vielleicht von Schülerhänden ausgeführt ſind, ſo hat Rubens jedenfalls die ausdrucksvollen menſchlichen Figuren und die Thiere ſelbſt gemalt.

Dieſer Gruppe von Landſchaften, auf deren letzter die Figuren bereits von gröſserer Bedeutung ſind als die landſchaftliche Umgebung, iſt auch das unter dem Namen „Der Bauerntanz" bekannte Genrebild aus dem Volksleben im Muſeum zu Madrid anzureihen, deſſen Urſprung auf Rubens' italieniſchen Aufenthalt zurückgeht (ſ. S. 120). Sowohl im Kataloge ſeines Nachlaſſes, als in der Berechnung mit dem Bevollmächtigten des Königs von Spanien, der das Bild für 800 Gulden ankaufte, wird es als ein „Tanz italieniſcher Bauern" bezeichnet, und als Italiener werden die tanzenden Paare auch





Der Bauerntanz. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens.

durch die leichte Tracht, die Sandalen nach altrömifcher Art gekennzeichnet. Aber die Landfchaft, die fo reich und forgfältig durchgebildet ift, dafs Schneevoogt dadurch veranlafst wurde, das nach diefem Bilde von Schelte a Bolswert geftochene Blatt als letztes der von ihm zufammengeftellten Folge der zwanzig kleinen Landfchaften anzureihen, trägt keinen fcharf ausgeprägten italienifchen Charakter, und eine in der Gemäldefammlung der Wiener Kunftakademie befindliche Skizze zu diefem Gemälde, auf der der landfchaftliche Hintergrund aus ein paar Bäumen befteht (Nr. 645 des Kataloges von C. v. Lützow), fcheint auch dafür zu fprechen, dafs die Landfchaft erft die auf dem Madrider Bilde vorhandene Geftalt erhalten hat, als Rubens um die Mitte der Dreifsiger Jahre wieder die Landfchaftsmalerei eifrig zu pflegen begann, wozu ihn einerfeits fein häufiger Aufenthalt auf feinen Landgütern, andererfeits die Verbindung mit Schelte a Bolswert bewogen haben werden.

Aus dem oben dargelegten engen Zufammenhang zwifchen den in Rubens' Gewahrfam befindlichen Bildern und Skizzen und den danach angefertigten Stichen des Schelte a Bolswert gewinnen wir die Überzeugung, dafs der Stecher wenigftens in der Zeit von 1630 bis 1640 von Rubens begünftigt und unterftützt worden ift und dafs Rubens auch einen gewiffen künftlerifchen Einflufs auf ihn gehabt haben wird, wenn er fich auch nicht als erfter Unternehmer mit feinen Privilegien an dem Handel des Schelte a Bolswert betheiligt hat. Vielleicht hat er als ftiller Theilhaber einen entfprechenden Gewinn daran gehabt und die gefchäftliche Ausbeutung den Druckern überlaffen, mit denen fich Schelte a Bolswert verband. Die Adreffen diefer Drucker find, wie Hymans bereits mit richtigem Blick erkannt hat, bis auf weitere Entdeckungen die einzigen Anhaltspunkte, nach denen wir die noch nicht erwähnten



Der Heilige Ignatius. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens.

Stiche des Meifters nach Rubens datiren oder doch wenigftens gruppiren können. Es find ihrer rund 60, und die Drucker und Verleger, die dabei zumeift in Betracht kommen, find Martin van den Enden, Nicolaus Lauwers und Gilles Hendricx. Aus diefer Zahl fondert Hymans noch eine kleine Gruppe von Blättern aus, die in den erften Zuftänden nur den Namen des Stechers ohne die Adreffe eines Ver-

legers tragen und die überdies gewiffe gemeinfame Merkmale der Technik haben, die nach Hymans' Urtheil darauf hinweifen, dafs fie in der erften Antwerpener Zeit des Stechers entftanden find, als Schelte a Bolswert noch nicht die volle Herrfchaft über alle Hilfsmittel feiner Kunft gewonnen hatte. Es find eine figurenreiche Beweinung des Leichnams Chrifti (Schneevoogt S. 52, Nr. 375) nach jenem Gemälde des Brüffeler Mufeums, das auch Pontius im Jahre 1628 geftochen hat (fiehe oben S. 79), die vier Heiligen Ignatius (f. S. 121), Franz Xaver, Katharina und Barbara nach den für die Antwerpener Jefuitenkirche gemalten Bildern, die fchon erwähnte Madonna mit dem Kinde (Schneevoogt S. 82, Nr. 69), und die unbefleckte Empfängnifs (Schneevoogt S. 75, Nr. 1) nach einem verfchollenen Gemälde, das fich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts auf dem Hochaltar der Finifterre Kirche zu Brüffel befand (fiehe die Abbildung auf S. 105). Dafs eines diefer Blätter unter Rubens' Mitwirkung entftanden ift, haben wir aus dem noch vorhandenen, oben mitgetheilten Probedrucke mit Retouchen von Rubens erfahren. Rubens fcheint dem Stecher aber auch noch bei einem zweiten diefer Blätter aus früherer Zeit geholfen zu haben, bei der Beweinung des Leichnams Chrifti, da fich nach Roofes' Angabe (L'oeuvre de P. P. Rubens II, p. 131) ein von Rubens retouchirter Probedruck des Stichs von Schelte a Bolswert im Kupferftichkabinet der Parifer Nationalbibliothek befindet. Diefer Umftand ift umfo auffälliger, als der Stich von Pontius mit dem dreifachen Privileg verfehen, alfo als ein eigenes Unternehmen des Malers anzufehen und kaum anzunehmen ift, dafs Rubens felbft die Hand dazu geboten hat, ein Concurrenzunternehmen zu begünftigen. Wenn die Retouchen auf jenem Probedruck wirklich von Rubens' Hand herrühren, darf man einer doppelten Vermuthung Raum geben. Entweder war Rubens mit der Arbeit des Schelte a Bolswert nicht zufrieden und übertrug fpäter den Stich der Compofition dem Pontius, oder er war in der Praxis nicht fo kaufmännifch engherzig, als fich aus feinen, auf die Vertheidigung feiner Privilegien bezüglichen Briefen fchliefsen läfst, und er lieh auch dann feine Hand einem begabten Künftler, wenn ein anderer bereits die gleiche Aufgabe mit vollkommenem Gelingen gelöft hatte. Zur Beurtheilung diefes fchwierigen Falles fällt übrigens auch ins Gewicht, dafs die Stiche beider Concurrenten fowohl vom Gemälde als auch unter fich in mehreren wefentlichen Punkten verfchieden find.

Im Werke des Schelte a Bolswert nimmt diefer Stich ebenfowenig eine hervorragende Stellung ein, wie die vier Heiligen, obwohl die letzteren fchon eine Virtuofität der Technik zeigen, die auch von den reifften Arbeiten des Stechers nicht viel übertroffen wird. Die den heiligen Ignatius und den heiligen Franz Xaver darftellenden Blätter haben aber durch die Widmungsinfchriften ein gewiffes gefchichtliches Intereffe erhalten, da ihre Entftehung dadurch — wenn auch durch einen fehr weiten Zeitraum — begrenzt ift. Die Widmung, die fich an den Erzbifchof von Mecheln, Jakob Boon, richtet, ift nämlich von beiden Brüdern unterzeichnet, und da fich eine andere Infchrift auf den Tag der Heiligfprechung der beiden Jefuiten, den 12. März 1622, bezieht, fo müffen die Stiche in der Zeit von 1622 bis 1633, dem Todesjahre des Boetius a Bolswert, entftanden fein. Mit der Feftftellung diefer Daten ift freilich nicht viel für die Aufklärung der erften Thätigkeit des Schelte a Bolswert gewonnen. Aber fehr einträglich mufs das Gefchäft mit den Bildniffen diefer beiden Jefuitenpater gewefen fein, da Schelte felbft noch mehrere Wiederholungen in verfchiedenen Formaten und mit Veränderungen für den Handel im Grofsen geftochen hat.

Auf einer weit höheren Stufe ftehen die Stiche Schelte a Bolswerts, die mit der Adreffe des Martin van den Enden verfehen, alfo doch wohl in deffen Auftrage oder auf feine Koften ausgeführt worden find. Martin van den Enden wurde im Jahre 1630 oder 1631 als Kunfthändler (conftverccoper) in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen, und feine gefchäftliche Thätigkeit fcheint bis 1645 gedauert zu haben, da um diefe Zeit Gilles Hendricx von den Platten van den Endens neue Abdrücke mit feiner eigenen Adreffe zu veranftalten begann. Um den auffallenden Umftand zu erklären, dafs die von van

den Enden herausgegebenen, nach Rubens geſtochenen Blätter des Schelte a Bolswert nicht mit dem dreifachen Privilegium des Meiſters geſchützt ſind, hat Hymans die Hypotheſe aufgeworfen, daſs alle dieſe Blätter vielleicht erſt nach Rubens' Tode, alſo in den Jahren 1640 bis 1645 ausgeführt und veröffentlicht worden ſind. Aber er ſelbſt miſst dieſer Hypotheſe keinen Werth bei, da es ihm nicht wahrſcheinlich dünkt, daſs eine ſo groſse Zahl ſorgfältig durchgeführter Blätter in einem ſo kurzen Zeitraum entſtanden ſei. Nachdem ſich inzwiſchen Zeugniſſe genug gefunden haben, die ein Zuſammenwirken des Meiſters mit dem Stecher zum mindeſtens während des Jahrzehnts von 1630 bis 1640 unzweifelhaft machen, ſind wir auch zu der Annahme berechtigt, daſs die von Martin van den Enden herausgegebenen Stiche des Schelte a Bolswert nach Rubens keineswegs als unberechtigte Nachbildungen anzuſehen, ſondern vielmehr unter Zuſtimmung des Meiſters und, wie ſich aus weiteren Zeugniſſen ergibt, auch unter ſeiner Mitwirkung entſtanden ſind. Wir erinnern uns dabei, daſs Rubens in jenen Briefen, in denen er gegen die unbefugte Nachbildung ſeiner Stiche proteſtirt, nicht blos ſeine geſchäftlichen, ſondern auch ſeine künſtleriſchen Intereſſen vertheidigt. Der pecuniäre Verluſt iſt ihm nicht ſo empfindlich, als die Entſtellung ſeiner künſtleriſchen Abſichten. In Schelte a Bolswert hatte ſich aber ein Stecher gefunden, der ſich unter Rubens' Leitung ſo ſchnell in ſeinen Stil und ſeine Ausdrucksweiſe hineingelebt hatte, daſs Rubens ſich keinen beſſeren Interpreten ſeiner Kunſt wünſchen konnte und er ihm die Nachbildung ſeiner Compoſitionen überlieſs, ohne ſich an dem geſchäftlichen Vertrieb der geſtochenen Blätter perſönlich zu betheiligen.



Verkündigung Mariae. Stich von Schelte a Bolswert nach Rubens.

Die hervorragendſten dieſer von Martin van den Enden gedruckten Stiche nach Rubens ſind die Erziehung der heiligen Jungfrau (Schneevoogt S. 111, Nr. 4) nach dem köſtlichen Gemälde im Antwerpener Muſeum, das nach Rooſes' Urtheil um 1625, wahrſcheinlich aber noch etwas ſpäter entſtanden iſt, wodurch auch die Entſtehungszeit des Stichs einigermaſsen begrenzt wird, die Verkündigung (Schneevoogt S. 13, Nr. 1) nach einem Gemälde, das Rubens für eine Gelehrtengeſellſchaft unter jeſuitiſchem Patronat

gemalt hatte und das fich jetzt in den kaiferlichen Hofmufeen in Wien befindet,[1] die Geburt Chrifti (Schneevoogt S. 15, Nr. 19) nach einer nicht mehr nachweisbaren Vorlage, die Anbetung der Könige (Schneevoogt S. 20, Nr. 60) nach einem um 1627 entftandenen Gemälde im Louvre, das der Stich jedoch von der Gegenfeite und mit mehreren Abweichungen wiedergibt[2], die Rückkehr aus Ägypten (Schneevoogt S. 25, Nr. 116), die freie Wiedergabe eines für die Jefuitenkirche in Antwerpen gemalten, jetzt im Metropolitan-Mufeum in New-York befindlichen Bildes, die Auferftehung Chrifti nach dem Mittelbilde des 1612 im Auftrage von Balthafar Moretus gemalten Triptychons in der Kathedrale zu Antwerpen (Schneevoogt S. 55, Nr. 398), die Himmelfahrt Chrifti nach einem verfchollenen Gemälde (Schneevoogt S. 59, Nr. 436), die heilige Dreieinigkeit nach dem um 1620 entftandenen Gemälde im Mufeum zu Antwerpen (Schneevoogt S. 60, Nr. 447), zwei Darftellungen der Himmelfahrt Mariae[3], die eine (Schneevoogt S. 76, Nr. 18) nach einer von Rubens gelieferten Vorlage, die nur in den Grundzügen mit dem Gemälde im Mufeum zu Brüffel übereinftimmt, die andere nach dem 1626 vollendeten Gemälde auf dem Hochaltar der Kathedrale zu Antwerpen (Schneevoogt S. 76, Nr. 12), eine Madonna mit dem fich zärtlich an fie fchmiegenden Kinde nach einem um 1615 entftandenen Gemälde in der Eremitage zu St. Petersburg (Schneevoogt S. 81, Nr. 63) — es ift diefelbe Compofition, die Suyderhoef (f. o. S. 34) geftochen hat — die Madonna mit dem Kinde und dem von feiner Mutter begleiteten Johannes, der auf einem Lamme reitet, nach einem Gemälde in Lowther Caftle in England (Schneevoogt S. 85, Nr. 96, auf einer unferer Tafeln wiedergegeben), und die heilige Therefe, die bei Chriftus Fürbitte für die Seelen im Fegefeuer ablegt, nach dem gegen 1635 entftandenen Gemälde im Mufeum zu Antwerpen (Schneevoogt S. 118, Nr. 67).

Dafs die Mehrzahl diefer Stiche zu den reifften und vollendetften Schöpfungen gehört, die ihrem Meifter überhaupt gelungen find, fpricht ebenfalls für die Annahme, dafs die Blätter, die die Adreffe des Martinus van den Enden tragen, in der Zeit von 1630 bis 1640, alfo noch zu Rubens' Lebzeiten entftanden find. Denn in diefe Zeit fällt zugleich die Entwicklung des Schelte a Bolswert zu feiner höchften künftlerifchen Reife, in der fich die beftechende Virtuofität einer vollendeten Technik noch mit dem Streben nach ernfter Innerlichkeit der Charakteriftik verbindet. Schon im nächften Jahrzehnt begannen fich diefe Vorzüge hinter einer etwas kalten Routine zu verlieren, die mehr mit den äufseren Glanzmitteln der Technik prunkte, als dafs es ihr auf geiftige Vertiefung des Gegenftandes ankam.

In denfelben Zeitraum fallen auch die beften der Stiche, die Schelte a Bolswert nach Gemälden van Dycks gefchaffen hat und die ebenfalls von Martinus van den Enden veröffentlicht worden find. In erfter Reihe kommt der Stich nach dem in der St. Michaelskirche zu Gent befindlichen Chriftus am Kreuz in Betracht, weil die Zeit feiner Entftehung durch die Widmungsinfchrift einigermafsen feftgeftellt ift. Van Dyck hat diefes Blatt nämlich dem Franz von Moncada, Marquis von Aytona, mit der Bezeichnung als „Lieutenant des Kardinalinfanten" in den belgifchen Provinzen zugeeignet. Da der Marquis von Aytona, deffen von van Dyck gemaltes Reiterbildnifs fich im Louvre befindet, am 30. December 1633 auf feinen Poften nach den fpanifchen Niederlanden berufen wurde und er bereits

[1] Das Gemälde gehört zu den früheften, die wir von Rubens' Hand befitzen. Nach Michel (Hiftoire de la vie de P. P. Rubens, p. 102) foll es unmittelbar nach Rubens' Ruckkehr aus Italien gemalt worden fein, während Roofes vermuthet, dafs es noch vor Rubens' Abreife nach Italien entftanden fei. Letztere Vermuthung gewinnt an Wahrfcheinlichkeit, wenn man den Wortlaut der Widmung vergleicht: Perilluftri Sodalitati Partheniae Maiori litteratorum, quam ipfa Virginis Annuntiatae tabulam Rubeniana manu *quondam* (einft) depingi curavit et in Oratorio fuo ad Domum profeffam Soc. Jefu Antverpiae colit veneraturque hanc in aes incifam Martinus van den Enden officii caufa D. C. Q. Das ‚quondam' ift ficherlich mit Abficht eingefügt worden, um den alterthümlichen Stil des Bildes zu erklaren.

[2] Ein von Rubens retouchirter Probedruck des Stichs befindet fich im Kupferftich Cabinet der Parifer National Bibliothek.

[3] Beide Blätter find mit befonders grofser Sorgfalt geftochen und defshalb wohl auch von Martinus van den Enden zu Widmungen benutzt worden. Das erftere hat er dem Guardian und den Alumnen des Minoritenordens in Antwerpen, das zweite einem Doctor der Rechte Lucas Lanzelot zugeeignet, der in der Widmung als Freund der Mufen, als Pfleger der Malerei und Bildhauerkunft gepriefen wird.







am 11. Auguſt 1635 ſtarb, muſs der Stich des Schelte a Bolswert 1634 oder 1635 vollendet worden ſein Dieſe Feſtſtellung iſt umſo wichtiger, als wir aus ihr in Verbindung mit den künſtleriſchen Eigenſchaften des Stichs erſehen, daſs Schelte ſchon damals zur vollen Höhe ſeiner Meiſterſchaft gelangt war und daſs er ſie übte, wenn ihn die geſtellte Aufgabe oder auch wohl die damit verbundenen materiellen Nebenumſtände dazu trieben. Um den Stich hat ſich ein Sagenkreis gebildet, den auch die nüchterne Kritik unſerer Tage noch nicht völlig zerſtören kann. Auf dem Genter Gemälde legt der heilige Johannes ſeine Hand auf die Schulter der Madonna, als wollte er durch dieſe Geberde die Mahnung bekräftigen, die ſein ſterbender Meiſter und Heiland nach dem Johannisevangelium an ſeine Mutter und an ihn richtet. Als der Stich des Schelte a Bolswert erſchien, ſoll dieſe Vertraulichkeit in den Kreiſen der Gläubigen ſolchen Anſtoſs erregt haben, daſs ſich der Drucker, um ſchlimmeren Folgen vorzubeugen, genöthigt geſehen habe, eine neue Ausgabe des Stichs zu veranſtalten, auf der jene Geberde fortgelaſſen worden iſt. Dieſe Anekdote wird von Mariette überliefert, der ſie durch eine Mittelsperſon von dem Kupferſtecher Franz Eiſen erfahren haben will. Eine innere Unwahrſcheinlichkeit hat ſie nicht, da ſolche Fälle einer bis zur Unduldſamkeit und Verfolgungswuth geſteigerten Bigotterie in jener Zeit religiöſer und politiſcher Ekſtaſe nicht ſelten ſind. Aber es ſprechen doch mehr Zeugniſſe dafür, daſs dieſe wirklich erfolgte Änderung nicht aus religiöſen Bedenken, ſondern aus künſtleriſchen Gründen vorgenommen worden iſt. Die bis jetzt ermittelten Beweisſtücke ſind nämlich nur Probedrucke ohne Schrift, deren wichtigſter, der für 2050 Francs aus der Sammlung von Firmin-Didot in das Pariſer Kupferſtich-Kabinet gekommen iſt, auch noch eine andere Abweichung von den Abdrücken mit der Schrift, das heiſst, von den mit der Widmung an den Marquis von Aytona aufzuweiſen hat. Der Kopf des Heilands trägt noch nicht die Dornenkrone. Es handelt ſich alſo in dieſem Falle ſicher um einen nicht zur Veröffentlichung beſtimmten Probedruck, und er und andere ſeiner Art mögen vielleicht erſt den Anlaſs zu jener Anekdote gegeben haben, die immerhin dafür zeugt, daſs der Stich des Schelte a Bolswert ſchon zur Zeit ſeines Erſcheinens groſsen Beifall fand[1].

Martinus van den Enden iſt auch der Herausgeber des groſsen Stichs nach der Dornenkrönung, von dem eine unſerer Tafeln ein Bruchſtück mit der Hauptgruppe wiedergibt. Der Stich lehnt ſich an das jetzt im Berliner Muſeum befindliche Gemälde, das noch vor der Abreiſe van Dycks nach Italien unter Rubens' Einfluſs in der Sturm- und Drangperiode des jungen Künſtlers entſtanden und deſshalb nicht frei von Übertreibungen iſt, auch an einer gewiſſen Gewaltſamkeit des Ausdrucks und der Bewegungen leidet. In ſeinem Stiche hat Bolswert mit feinem künſtleriſchen Takt dieſe Mängel ausgeglichen und, wie Guiffrey[2] treffend bemerkt, „aus einem intereſſanten, aber wie alle Jugendarbeiten unvollkommenen Werke ein bewunderungswürdiges Meiſterwerk geſchaffen."

Einem dritten von van den Enden veröffentlichten Stich des Schelte nach van Dyck, einer Beweinung des Leichnams Chriſti, liegt das unter dem Titel „Chriſtus im Grabe" im Kataloge des Antwerpener Muſeums verzeichnete Gemälde zu Grunde, das der Abt von Staffard, Cäſar Alexander Scaglia für einen 1637 vollendeten Altar der Kirche des Recollecten-Kloſters in Antwerpen geſtiftet hatte.

In dieſelbe, durch die Thätigkeit van den Endens und den Tod van Dycks abgegrenzte Zeit fällt auch der Stich Bolswerts nach einer heiligen Familie in einer Landſchaft, die ſich in der Münchener Pinakothek befindet, deren Katalog ſie unter Nr. 827 als eine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" aufführt. Van Dyck hat dieſen Stich nämlich ſeinem Bruder Theodor gewidmet, einem Geiſtlichen vom Prämon-

[1] Ein anderer Probedruck befindet ſich im Kupferſtich Kabinet zu Amſterdam, das auch auf einem beſonderen Abzug die Gruppe der Madonna und des Johannes beſitzt. Hymans a. a. O. S. 341.

[2] Antoine van Dyck. Sa vie et son oeuvre. S. 37.

ſtratenſer-Orden, der im Jahre 1668 als Pfarrer des Kirchſpiels von Minderhout ſtarb. Um eine ſorgfältige Ausführung des Stichs zu ermöglichen, hat van Dyck ſelbſt, nach einer Angabe Mariettes, eine Zeichnung für Bolswert angefertigt.[1] Durch eine Widmung van Dycks an den Auguſtinerpater Gaspar van der Meeren (amicitiae ergo) iſt auch ein Stich Bolswerts chronologiſch fixirt, der eine heilige Familie unter dem Schatten eines Baumes darſtellt, der ſich ein Engel im langen Gewande von linksher anbetend naht. Die gezierte Eleganz der Compoſition und der Formenbildung weiſt bezüglich des dem Stich zu Grunde liegenden Originals auf die letzten Jahre van Dycks. Ein Verleger iſt — wenigſtens auf dem Abdrucke des Berliner Kupferſtichkabinets — nicht genannt. Jedenfalls haben van Dyck und Bolswert dieſes Blatt auf eigene Rechnung zum Verkauf gebracht. Eine dritte, von Bolswert nach van Dyck geſtochene heilige Familie mit einem Engeltanz und muſicirenden Engeln, die in der Luft ſchweben, hat van den Enden dem Antwerpener Biſchof Gaspar Nemius gewidmet.



Maria Ruthven. Stich von Schelte a Bolswert nach van Dyck.

Auch ſieben von den neun Blättern, die Schelte a Bolswert zu der Ikonographie van Dycks beigeſteuert hat, gehören dieſem Zeitraume an, weil ſie die Adreſſe des Martinus van den Enden tragen. Es ſind Graf Albert von Arenberg, Jan Baptiſt Barbé, Adriaen Brouwer, Juſtus Lipſius, Margarethe von Lothringen, Martin Pepyn und Sebaſtian Vrancx, zu denen ſich ſpäter noch, als Gilles Hendricx die Ikonographie erweiterte, Andreas van Ertvelt und Maria Ruthven, die Gemahlin van Dycks, geſellten. Es iſt vielleicht kein Zufall, ſondern ein Reflex ſeiner künſtleriſchen Neigungen, daſs das Bildniſs im Werke des vielſeitigſten und gröſsten Stechers der Antwerpener Schule den geringſten Raum einnimmt. Schelte a Bolswerts Kunſt war auf den groſsen Stil gerichtet, auf den Ausdruck des Erhabenen und Verehrungswürdigen, in der Ruhe und in der tiefen Erregung leidenſchaftlicher Empfindungen. Im Bildniſs konnte er die glänzenden Eigenſchaften ſeines Grabſtichels, der auf die Wiedergabe der vollen koloriſtiſchen Wirkungen des Urbildes ausging, weniger zur Geltung bringen, und darum mag er ſich wohl von dem ſchnell zum Handwerk herabgeſunkenen Porträtſtich mehr zurückgehalten haben als alle ſeine Antwerpener Kunſtgenoſſen. Er und

[1] Die Widmung lautet: Venerando adm. atque erudito Dno D. Theod. Waltmanno van Dyck, S. T. B. Ecclesiae D. Michaelis ord. Praem. Antuerpiae Canonico Praesbitero, fratri suo germano dedicabat Ant. van Dyck.

ſein Bruder ſind die einzigen der namhaften Rubensſtecher, die kein Bildniſs nach einer Vorlage des Meiſters geſtochen haben. Schneevoogt führt zwar in ſeinem Verzeichniſs unter dem Namen Rubens zwei Porträtſtiche von Schelte a Bolswert an; ſie tragen jedoch nicht Rubens' Namen und ſind deſshalb ſchon in dem von F. Baſan um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aufgeſtellten Kataloge angezweifelt worden. Von Intereſſe iſt nur der eine, der den ſtreitbaren Jeſuiten Cardinal Bellarmin (geſtorben 1621) darſtellt,



Adriaen Brouwer. Stich von Schelte a Bolswert nach van Dyck

weil die Widmung von beiden Brüdern unterzeichnet iſt. Schelte nennt ſich als Stecher und Drucker. Vermuthlich iſt der Stich alſo noch in Brüſſel entſtanden.

Diese Vermuthung gewinnt dadurch an Boden, daſs die beiden von Schneevoogt in ſeinen Katalog aufgenommenen Blätter zu einer Reihe von Bildniſſen hervorragender Jeſuiten gehören, von denen das des 1624 verſtorbenen Franz Borgia, des dritten Jeſuitengenerals, ebenfalls von den beiden Brüdern, der Infantin Iſabella gewidmet iſt. Das zweite der von Schneevoogt erwähnten Blätter ſtellt den

Theologen Leonardus Lessius, ein viertes Blatt der Reihe den seligen Kostka, einen polnischen Heiligen, dar. Letzteres ist wieder von beiden Brüdern dem Abte Antonius Winghius gewidmet. Da keines dieser Blätter den Namen eines Malers trägt, ist anzunehmen, dass sich die beiden Brüder selbst die Compositionen nach den ihnen zugänglichen Vorlagen zurecht gemacht haben.

Da Schelte a Bolswert sich auf diesen Blättern zugleich als Stecher nennt, hat Boetius vermuthlich die Zeichnungen angefertigt. Dass letzterer nicht bloss Kupferstecher, sondern auch freischaffender und erfindender Künstler war, beweist ein Blatt im Berliner Kupferstichcabinet, das bisher meines Wissens noch nicht in der Literatur erwähnt worden ist. Es ist eine figurenreiche Composition, die in höchst grotesker Art den Kampf zwischen dem Faschingsdienstag (dem „Mardi gras") und der folgenden Fastenzeit durch zwei streitende Heerschaaren darstellt: links eine Horde von Männern, Frauen und Kindern, die Wildpret, Geflügel, Schinken, Würste, Waffeln und dergleichen im Triumph darbieten, rechts die dürre Gesellschaft der mageren Zeit, die mit Fischen, Schwämmen, Erdäpfeln heranzieht. In der Behandlung der Formen, in der Wahl der Typen, in der Charakteristik der Figuren und in der Trockenheit des Colorits weist das Blatt auf holländischen Boden. Es gehört der Richtung des alten Brueghel, des Vinckeboons und ihrer Genossen an. Sein künstlerischer Werth ist nicht gross, desto grösser aber sein geschichtlicher, weil das Blatt die Inschrift trägt: B. a Bolsuert inue. et excu. S. a. Bolsuert sculp. Es ist wohl um dieselbe Zeit (1612) oder nur wenige Jahre später entstanden als der oben (S. 98) erwähnte Stich nach dem Einzug Christi in Jerusalem von Vinckeboons.

Was Schelte a Bolswert ausser den genannten Blättern noch nach van Dyck gestochen hat, gehört der Zeit nach dem Tode des Meisters (1641) an, so z. B. die Kreuzigung Christi in der St. Romualdskirche zu Mecheln, die Hendricx veröffentlicht hat, der von N. Lauwers herausgegebene trunkene Silen mit seinem Gefolge, den eine unserer Tafeln wiedergibt (nach dem Gemälde der Dresdener Galerie, Nr. 1017 des Katalogs von Woermann) und vor allem das Hauptwerk aus der letzten Zeit des Stechers, Christus am Kreuz zwischen dem heiligen Dominikus und der heiligen Katharina von Siena (s. S. 107) nach dem Gemälde, das Anton van Dyck um 1626 bald nach seiner Rückkehr aus Italien zur Erfüllung eines letzten Wunsches seines 1622 verstorbenen Vaters für die Kirche der Dominikanerinnen in Antwerpen gemalt hat und das sich jetzt im dortigen Museum befindet. Die Geschichte der Entstehung des Stiches ist uns durch Urkunden erhalten, aus denen der Katalog des Antwerpener Museums einige Mittheilungen macht. Danach fand das Gemälde, das übrigens weder nach seiner Composition, noch nach seiner Ausführung zu den Meisterwerken Van Dycks gerechnet werden kann, so viele Bewunderer, dass der oberste Rath der Nonnen in einer unter dem Vorsitze des Dominikanerpaters Gottfried Marcquis am 11. December 1651 abgehaltenen Sitzung beschloss, ihr Altarbild durch Schelte a Bolswert, der sich also um diese Zeit noch eines hohen Ansehens erfreut haben muss, stechen zu lassen. Später gestatteten sie dem Sohne des Nicolaus Lauwers, Conrad Lauwers, eine Copie der Bolswertschen Platte anzufertigen. Beide Platten blieben im Besitz der Dominikanerinnen bis zur Unterdrückung ihres Klosters unter Josef II. Die in ihrem Besitz befindlichen Kunstgegenstände wurden nach Brüssel gebracht und dort im September 1785 versteigert. Für die Platte Bolswerts zahlte ein Antwerpener Händler Namens Beeckmans 235 Gulden, für die des Lauwers ein gewisser Nanian 22 Gulden.

Die Ausführung des Stiches zeigt, dass die Dominikanerinnen richtig berathen waren, als sie die Aufgabe dem Schelte a Bolswert anvertrauten. Sie hätten damals keine geschicktere Hand gefunden, keinen zweiten Stecher, der den Ausdruck inbrünstigster Andacht und Devotion so ergreifend gestalten und damit eine solche Grösse des Stils verbinden konnte wie Schelte. Weder in der Zeichnung und Modellirung, noch in der Kraft der coloristischen Haltung ist irgend eine Spur künstlerischen Verfalls zu bemerken.





Madonna mit dem Papagei. Von Schelte a Bolswert nach Rubens.

Unter den Stichen Bolswerts, die Martinus van den Enden veröffentlicht hat, ift endlich noch ein mit grofser Sorgfalt durchgeführtes Blatt nach Abraham van Diepenbeeck zu nennen: eine Beweinung des Leichnams Chrifti durch die Madonna, Johannes, Magdalena und einen Engel, eine fchöne Compofition, deren Figuren in ihrer edlen vornehmen Charakteriftik mehr an den reifen van Dyck als an Rubens erinnern. Da van Diepenbeeck 1638 als Meifter in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, ift die Ausführung des Stiches in die Zeit von 1638 bis 1645 zu setzen. Schelte a Bolswert hat noch ein zweites Blatt, das aber in der Ausführung weit geringer ift, nach einer Compofition van Diepenbeecks geftochen. Es ftellt den Märtyrertod dreier Jefuitenmiffionäre in Japan dar und ift von dem Stecher felbft den „Religiosis Societate Jesu coadjutoribus" gewidmet worden.

Bei der weiteren chronologifchen Aufzählung der Werke Scheltes haben wir zuvörderft die Blätter zu nennen, die er für Gilles Hendricx geftochen hat, der, wie fchon oben erwähnt, etwa gegen 1645 der Gefchäftsnachfolger des Martin van den Enden wurde. Abgefehen davon, dafs er neue Abzüge der ihm von jenem überlaffenen Platten anfertigen liefs und zwar zum Theil in fo grofser Zahl und mit fo geringer Sorgfalt, dafs die fogenannten zweiten Zuftände mit der Adreffe des Hendricx fich keines hohen Anfehens bei den Sammlern erfreuen, übertrug er dem Schelte a Bolswert auch die Ausführung einiger neuer Stiche nach Rubens, van Dyck u. A. Der nach Umfang, Inhalt und Ausführung bedeutendfte ift die „eherne Schlange" (Schneevoogt S. 5, Nr. 33), deren Gefammtcompofition eine

unſerer Tafeln in Verkleinerung bietet, während eine zweite ein Bruchſtück daraus zur Veranſchaulichung der kraftvollen Technik des Stechers wiedergibt. Da das dem Stiche zu Grunde liegende, jetzt in der National Gallery in London befindliche Gemälde eine eigenhändige Arbeit von Rubens aus ſeiner letzten Zeit iſt — nach Rooſes um 1637 —, iſt es nicht ausgeſchloſſen, daſs der Stich Scheltes oder die Vorarbeiten dazu noch unter Aufſicht oder doch mit Zuſtimmung des Meiſters ausgeführt worden ſind. Er iſt ein beſonders charakteriſtiſches Beiſpiel für die groſse Kraft, die Schelte a Bolswert zur Wiedergabe der ſtärkſten coloriſtiſchen und dramatiſchen Wirkungen aufzubieten vermochte. Aus Rubens' letzter Zeit ſtammt wohl auch die von Schelte geſtochene Vermählung der heiligen Jungfrau, die Hendricx herausgegeben hat (Schneevoogt S. 14, Nr. 14). Das Originalgemälde, das einem Nonnenkloſter in Brüſſel angehört haben ſoll, iſt freilich verſchollen. Aber eine Copie befand ſich in Rubens' Nachlaſs, und eine andere, vielleicht auch eine Wiederholung von Rubens' Hand, die mit dem Stiche Bolswerts genau übereinſtimmt, beſitzt das Muſeum in Dünkirchen. Es iſt keine hervorragende Arbeit des Stechers, ebenſowenig wie die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Johannes (Schneevoogt S. 31, Nr. 170), eine unter dem Namen „das Feſt des Herodes" bekannte Compoſition, der vermuthlich ein im Beſitz des Herrn Hermann Linde befindliches, erſt 1886 aufgetauchtes Gemälde aus Rubens' letzter Zeit (nach 1630) zu Grunde liegt, ein Chriſtus am Kreuz (Schneevoogt S. 44, Nr. 292), die Rückkehr der Diana von der Jagd (Schneevoogt S. 122, Nr. 24) nach dem Gemälde in der Dresdener Galerie, das ſich noch im Jahre 1710 in Antwerpen befand (Nr. 979 des Woermannſchen Kataloges), übrigens inſofern bemerkenswerth, als es das einzige Blatt mythologiſchen Inhalts iſt, das Schelte a Bolswert nach Rubens geſtochen hat, und die Enthaltſamkeit des Scipio (Schneevoogt S. 140, Nr. 35) nach einem Urbilde, das nicht mehr zu ermitteln iſt, das aber in der erſten Zeit des Meiſters entſtanden zu ſein ſcheint. Jedenfalls muſs der Stecher nach einer Vorlage gearbeitet haben, die in den Typen der Figuren und in der Art der Charakteriſtik nichts mehr von dem Gepräge Rubensſcher Kunſt übrig behalten hat. Von dieſem Blatte tragen erſt die zweiten Abdrücke die Adreſſe des Hendricx.

Erheblich höher als dieſe Blätter ſteht der Chriſtus am Kreuz zwiſchen den beiden Schächern (Schneevoogt S. 48, Nr. 328), und zu den glänzendſten Leiſtungen des Bolswertſchen Grabſtichels gehört die auf einer unſerer Tafeln wiedergegebene heilige Familie mit dem Stieglitz (Schneevoogt S. 90, Nr. 140) nach dem in Rubens' letzten Lebensjahren entſtandenen Gemälde im ſtädtiſchen Muſeum zu Köln. Der Stich trägt freilich erſt in dem zweiten Zuſtande der Platte die Adreſſe des Gilles Hendricx. Es iſt alſo nicht ausgeſchloſſen, daſs er ſchon in den Dreiſsiger-Jahren ausgeführt worden iſt. Die übrigen hervorragenden Stiche, die Schelte a Bolswert für Gilles Hendricx gearbeitet hat, die groſsen Landſchaften nach Rubens und die Blätter nach van Dyck haben wir bereits oben erwähnt.

Hendricx hat auch einen Stich Scheltes veröffentlicht, der in dem Werke des Meiſters inſofern vereinzelt daſteht, als er ein zeitgenöſſiſches Genrebild wiedergibt. Es iſt ein Gemälde des Chriſtoffel Jacob van der Laemen, eines Malers, der gern luſtige Geſellſchaften beim Spiel, bei der Muſik oder in galanter Unterhaltung darſtellte. Das von Bolswert reproducirte Bild zeigt ein Zimmer mit zwei Liebespaaren in modiſcher Tracht, von denen das eine noch beim Nachtiſch an der Tafel ſitzt, während das andere ſich an der Thür verabſchiedet. Zwiſchen ihnen iſt eine Magd mit Abräumen beſchäftigt. Nach dem Stiche zu urtheilen, ſcheint das Urbild in der Zeichnung etwas ſteif und hölzern, in der Farbe ziemlich trocken geweſen zu ſein; wenigſtens hat Bolswert nichts Hervorragendes mit ſeiner Reproduction zu Stande gebracht. Vielleicht war ihm auch das Koſtüm unbequem und nicht maleriſch genug.

Als Dritter der Kunſthändler, in deren Solde Schelte a Bolswert in Antwerpen gearbeitet hat, kommt Nicolaus Lauwers in Betracht, den wir ſchon früher (S. 72 bis 74) in ſeiner doppelten Eigenſchaft als Kupferſtecher und Verleger kennen gelernt haben. Wir haben dort auch ein Hauptunternehmen









feines Verlags, die Nachbildung der unter dem Namen „Triumph der heiligen Euchariftie“ bekannten Compofitionen erwähnt, die Rubens als Vorlagen für Teppiche gefchaffen hat, die für das Clariffenklofter in Madrid ausgeführt worden find und fich noch dort befinden. Zu diefen von Nicolaus Lauwers herausgegebenen Stichen hat Schelte a Bolswert vier geliefert: den Triumph des Abendmahls über den Götzendienft (Schneevoogt S. 65, Nr. 13), den Triumph der Kirche über Unwiffenheit und Verblendung (Schneevoogt S. 66, Nr. 20), die vier Evangeliften (Schneevoogt S. 62, Nr. 461) und die vier Kirchenväter mit den Heiligen Thomas von Aquino, Norbert und Clara (Schneevoogt S. 65, Nr. 5). Von letzterem Stiche gibt eine unferer Tafeln ein verkleinertes Bruchftück wieder. Da diefe Blätter, wie oben (S. 73) erwähnt worden, von dem Antwerpener Magiftratsfecretär P. Hannecaert, der diefe Würde von 1645 bis 1656 bekleidete, dem Erzherzoge Leopold Wilhelm gewidmet worden find, find die Grenzen ihrer Entftehungszeit einigermafsen beftimmt. Sie werden noch dadurch etwas enger gezogen, dafs Nicolaus Lauwers, der fie gedruckt hat, um 1652 geftorben ift, und ein weiteres Zeugnifs dafür, dafs die Blätter fchon 1652 fertig waren, bietet ein Contract, den der Magiftrat von Gent am 21. März 1653 mit dem Maler Erasmus Quellinus abgefchloffen hat. Darnach follte ein von Quellinus ausgeführtes Gemälde, das den Einzug des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Gent darftellte, von dem beften Antwerpener Stecher auf Koften der Stadt geftochen werden, und die Wahl fiel auf Schelte a Bolswert, dem niemand diefen Ruhm ftreitig machen konnte. In dem Contract wurde dann weiter beftimmt, dafs der Stich den „letzten Arbeiten“ Bolswerts, dem Triumph des Abendmahls über den Götzendienft und dem Triumph der Kirche, gleich kommen follte. In der That hat Bolswert in diefen Blättern, deren fchwülftig-allegorifcher Inhalt mit feinen dogmatifchen Spitzfindigkeiten bei den Zeitgenoffen, wie die häufigen Copien beweifen, befonders grofsen Beifall gefunden zu haben fcheint, während er unferem modernen Empfinden völlig fern liegt, noch einmal die volle Kraft feiner Charakterifirungskunft und die ganze Virtuofität feines Grabftichels in der Behandlung der Stoffe und des Beiwerks und in der Veranfchaulichung coloriftifcher Wirkungen entfaltet.

Die gleichen Vorzüge mufs, in den Augen der Befteller, der Stich nach dem „Einzuge des Erzherzogs Leopold Wilhelm“ von Erasmus Quellinus gehabt haben, da die Genter Behörde dem Stecher aufser dem feftgefetzten Honorar von 2500 Gulden noch eine Gratification bewilligte. Der auf vier Blätter gedruckte Stich hat die ungewöhnliche Breite von 1·30 Meter bei einer Höhe von 95 Centimetern. Trotzdem vollendete ihn Schelte noch vor Ablauf des Jahres 1653. „Es gibt in dem Werke Bolswerts,“ fagt Hymans (a. a. O. S. 353), „kein correcteres, noch kraftvolleres Blatt. Es gibt aber auch kein felteneres, da die Kupferplatte, die noch exiftirt und fich im Befitze des Genter Magiftrats befindet, bis auf unfere Zeit nur eine fehr befchränkte Zahl von Abdrücken hergegeben hat.“

Nicht minder felten ift ein etwa um diefelbe Zeit (nach Hymans um 1652) entftandener Stich Bolswerts, eine Allegorie auf die Vermählung des Prinzen Wilhelm Friedrich von Oranien mit der Prinzeffin Albertine Agnes von Naffau. Beide Blätter find ebenfalls Zeugniffe dafür, dafs Schelte fich feine grofse künftlerifche Kraft bis in fein hohes Alter hinein bewahrt hat, was hinfichtlich des erften Blattes von Johann Erasmus Quellinus in den mehrfach angezogenen, handfchriftlichen Bemerkungen zu Cornelis de Bie's „Het Gulden Cabinet“ ausdrücklich hervorgehoben wird.

In die letzten Jahre von Bolswerts Thätigkeit fetzt Hymans vermuthungsweife auch die Blätter, die die Adreffe des damals in Paris anfäfsigen, niederländifchen Kunftverlegers Antoine Bonenfant (eigentlich Goetkint) tragen: eine heilige Familie, bekannt unter dem Namen „die Madonna mit dem Papagei“ (Schneevoogt S. 88, Nr. 120) nach einem um 1614 entftandenen Gemälde von Rubens, das diefer der Lucasgilde in Antwerpen zum Gefchenke gemacht hat und das fich jetzt im Mufeum dafelbft befindet, eine heilige Familie mit der heiligen Anna (Schneevoogt S. 89, Nr. 133) nach einem Gemälde von

Rubens im Mufeum zu Madrid, das auch Pontius, aber im engeren Anfchlufs an die Compofition des Originals geftochen hat, die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers, das der Henker eben in die von ihr getragene Schüffel gelegt hat (Schneevoogt S. 30, Nr. 162), nach einem Gemälde von Rubens in der Galerie des Grafen von Carlisle in Caftle Howard und drei Blätter nach Parmegianino. Die beiden heiligen Familien gehören zu den fchönften und anmuthvollften Stichen, die Schelte a Bolswert nach Rubens ausgeführt hat. Wenn fich Hymans' Vermuthung begründen liefse, würden diefe Blätter ein weiterer Beweis dafür fein, dafs Schelte bis in die Siebenziger-Jahre hinein die volle Rüftigkeit feines Schaffens behalten hatte. Bonenfant war aber in den Jahren 1630 und 1631, wie aus den Liggeren, den Liften der Lucasgilde, hervorgeht, noch unter dem Namen Goetkint in Antwerpen anfäffig. Er kann alfo diefe und andere Platten Scheltes fchon damals erworben haben, und mit diefer Annahme würde der kraftvolle, jugendfrifche Stil der beiden heiligen Familien beffer in Einklang zu bringen fein.

Zur Ermittlung der Entftehungszeit der Blätter, die Schelte a Bolswert nach Jacob Jordaens, Gerard Seghers, Th. Rombouts und Andreas van Artvelt geftochen hat, find wir nur auf ftiliftifche Merkmale in Verbindung mit den dürftigen Notizen über die Originale angewiefen, da die Blätter, in den erften Zuftänden wenigftens, keine Verlegeradreffen tragen. Die Blätter nach Jordaens, der in feiner Kraftentfaltung, in feiner malerifchen Breite Schelte a Bolswert congenial war, gehören faft durchweg zu den Meifterwerken des Stechers, in erfter Reihe das grofse Blatt mit Chriftus am Kreuz, das von den trauernden Frauen und Johannes umgeben ift. Das dem Stiche zu Grunde gelegte Gemälde oder die Zeichnung dazu ift offenbar in der beften Zeit des Meifters entftanden, da es edle, erhabene Auffaffung mit einer Formengebung verbindet, die von Schwulft, Übertreibung und Roheit völlig frei ift. Nicht minder vollendet ift der auf einer unferer Tafeln wiedergegebene Stich Bolswerts nach der bekannten Compofition „Wie die Alten fungen, fo pfeifen die Jungen". Der Stich ftimmt genau mit dem im Befitz des Baron de Pret in Antwerpen befindlichen Gemälde überein, das Roofes als die vollendetfte unter Jordaens' verfchiedenen Darftellungen diefes Gegenftandes bezeichnet. Es mag etwa um 1625 entftanden fein. Die Behandlung des Stiches weift darauf hin, dafs Bolswert bereits Rubens' Einflufs empfangen hatte, als er diefes Blatt ausführte. Auch die Pflege des kleinen Jupiter durch die Nymphe Amalthea nach dem Gemälde im Louvre, der den Argus überrafchende Mercur und der flötenfpielende Satyr in einer Landfchaft nach dem Gemälde im Reichsmufeum zu Amfterdam find tüchtige, durch einen fchönen hellen Ton ausgezeichnete Blätter, deren Vorzüge man freilich nur in den erften Abdrücken richtig würdigen kann. Die fpäteren tragen die Adreffe des Holländers A. Blooteling. Nach G. Seghers hat Schelte a Bolswert zwei der Lichteffect- und Nachtftücke geftochen, die eine befondere Specialität des Meifters bildeten: eine Verleugnung Petri, die dem Bildhauer Andreas Collyns de Note zugeeignet ift, und die Erfcheinung der Madonna mit dem Kinde vor dem heiligen Franz Xaver, die der Maler dem fchon mehrfach erwähnten Antonius Trieft, Erzbifchof von Gent, gewidmet hat. Demfelben Kunftmäcen hat auch Rombouts das Blatt mit dem Opfer Ifaaks gewidmet, das Schelte nach feiner Compofition geftochen hat. Da Rombouts 1637 ftarb, ift die Entftehungszeit wenigftens diefes Stiches begrenzt. Von Andreas van Artvelt (1590 bis 1652) hat Schelte eine ftürmifch bewegte See mit mehreren Schiffen wiedergegeben, wobei er die ftarken coloriftifchen Gegenfätze zu wirkfamem Ausdruck gebracht hat

Nach den handfchriftlichen Angaben des Johann Erasmus Quellinus ftarb Schelte a Bolswert am 12. December 1659 als hoher Siebenziger. Wenn an feinen letzten Schöpfungen auch noch keine Abnahme feiner eigenen Kraft wahrzunehmen ift, fo hat er doch den allgemeinen Verfall feiner Kunft um fich herum erlebt, ohne dafs es ihm möglich gewefen wäre, diefem Verfall Einhalt zu thun.


Soo D'oude Songen Soo Pepen De Jongen.

Mit der Ausbildung von Schülern ſcheint er ſich nicht abgegeben zu haben. Wenigſtens findet ſich in der Liſte der Lucasgilde kein auf die vorſchriftsmäſsige Anmeldung eines Lehrlings bezüglicher Vermerk, und auch Schelte's Stiche haben, obwohl ſie häufiger als die eines anderen Rubensſtechers von genannten und ungenannten Copiſten nachgebildet worden ſind, keinen erheblichen Einfluſs auf die weitere Entwicklung der durch Rubens zu höchſter Blüte gebrachten Antwerpener Kupferſtecherkunſt geübt.

Hymans ſchreibt die Urſachen des Verfalls im Antwerpener Kunſtleben mit vollem Rechte dem Umſtande zu, daſs um die Zeit, als Schelte a Bolswert ſtarb, Paris durch den Glanz, der vom Hofe Ludwigs XIV. ausſtrahlte, der Mittelpunkt aller künſtleriſchen Beſtrebungen und der damit verbundenen Erwerbs- und Geſchäftsthätigkeit zu werden begann. Aber er deutet auch an, daſs der Verfall der Kupferſtecherkunſt im Beſonderen dem Mangel an würdigen Vorbildern entſprang und daſs ſich allmälig unter den jüngeren Künſtlern ein Unabhängigkeitsſinn ausgebildet hatte, der die Grenzen der Schule ſprengte und jeden ſeine eigenen Wege gehen hieſs.

Dieſe Umwälzung iſt zum gröſsten Theil dadurch vorbereitet worden, daſs ſich Rubens in dem letzten Jahrzehnt ſeiner Thätigkeit immer ſtärker die Ausbildung ſeines Colorits angelegen ſein lieſs, daſs er darüber die Zeichnung in den Hintergrund rückte und nur noch auf die groſse maleriſche Geſammtwirkung hinarbeitete. Die benachbarten Holländer, die Harlemer und Amſterdamer, ſind gewiſs nicht ohne Einfluſs auf dieſe Umwandlung geweſen, bei der freilich ein ſo mächtiger und ſelbſtſtändiger Geiſt wie Rubens immer er ſelbſt blieb. Aber die kleineren wuſsten nicht eine gleiche Unabhängigkeit zu bewahren, und ſo verſank die gute Überlieferung der vlämiſchen Schule, die ſcharfe Betonung der Form, allmälig hinter der Abſicht, die ſtärkſten maleriſchen Wirkungen zu erzielen. Auch der letzte der Kupferſtecher, die unter Rubens' Leitung und in ſeinem Solde gearbeitet haben, hatte ſich dieſen Tendenzen bereits angeſchloſſen, als die alte Tradition durch Vorſterman, Pontius und Schelte a Bolswert noch in voller Kraft ſtand.

5. HANS WITDOECK, PIETER DE JODE UND MARINUS. — DIE RADIRER.

Was uns bei Schelte a Bolswert an ſicheren Nachrichten über ſeine Perſönlichkeit und ſeinen Entwicklungsgang fehlt, liegt uns bei Witdoeck, dem letzten Rubensſtecher im engeren Sinne des Wortes, reichlich vor. Im Jahre 1615 geboren, trat Hans (Johannes) Witdoeck, der ſich übrigens auch auf ſeinen Stichen Witdouc und Withouc nennt, im Alter von fünfzehn Jahren zu Lucas Vorſterman in die Lehre, der ihn 1630 bei der Lucasgilde als Lehrling anmeldete. Vorſterman hatte mit Witdoecks Vater eine Lehrzeit von drei Jahren ausgemacht, aber ſchon nach anderthalb Jahren nahm der Vater den jungen Witdoeck aus der Vorſtermanſchen Lehre und brachte ihn zuerſt zu dem Maler und Radirer Cornelis Schut und ſpäter bei Rubens unter, bei dem er mindeſtens ſchon ſeit 1635 arbeitete.

Wir erfahren dieſe Einzelnheiten aus einer gerichtlichen Ausſage Vorſtermans während der Verhandlungen in dem ſchon oben (S. 73) erwähnten Proceſſe, den der Kunſtverleger Jean Baptiſt Barbé gegen Nicolaus Lauwers angeſtrengt hatte.[1] Vorſterman erhebt in ſeiner Ausſage auch die Beſchuldigung gegen Witdoeck, daſs er ſeine (Vorſtermans) Platten copirt habe und dieſe Copien täglich ſowohl an der Börſe als auch in ſeiner eigenen Wohnung verkaufe. Wenn Vorſtermans Behauptung richtig iſt, wäre alſo Witdoeck einer der anonymen Copiſten, die in dem nach Rubens geſtochenen Werke eine ſo groſse Rolle ſpielen.

Nach dieſen Andeutungen ſcheint Witdoeck ein frühreifer, unruhiger Geiſt geweſen zu ſein, der ſich ſchneller dem Lehrer Vorſterman entwachſen fühlte, als ſein Meiſter für räthlich hielt. Und in der

[1] Bulletin des Archives d'Anvers, IV, p. 467. — Hymans a. a. O., p. 402.

That ift Witdoeck der Lehre zu früh entlaufen, da er nur eine gewiffe technifche Fertigkeit erreicht hatte, zu einer gründlichen Ausbildung in der Zeichnung aber noch nicht gekommen war und auch fpäter nicht dazu gelangte. Weniger ftreng, als wir ihn nach feinen Stichen beurtheilen, mögen die Vorfteher der Antwerpener Lucasgilde über ihn gedacht haben, da er fchon 1631, alfo höchftens fiebenzehn Jahre alt, als Freimeifter in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Aus den Daten auf feinen Stichen erfahren wir dann, dafs er 1633 zwei Blätter nach Cornelis Schut ftach, eine Madonna mit dem Kinde und den kleinen Johannes in der Glorie und eine Judith, und bald darauf fcheint er in Rubens' Dienfte getreten zu fein. Aufser der Ausfage Vorftermans befitzen wir noch ein zweites Zeugnifs dafür, das zwar den Namen Witdoecks nicht ausdrücklich nennt, das fich aber nach der ganzen Sachlage auf keinen anderen Stecher beziehen kann. Es ift ein vom 8. April 1637 datirter, lateinifcher Brief des Balthafar Moretus an Franciscus Raphelengius in Leiden,[1] der ihm einen gewiffen Chriftoph Porret, einen Kupferftecher, empfohlen hatte. „In Betreff des Porretus," heifst es in dem Briefe, „habe ich mit Herrn Rubens verhandelt, aber nichts erreicht. Er gibt nicht unebene Gründe an: ihm genüge der eine Stecher, den er habe; er könne ihn nicht einmal völlig befchäftigen; dann werde er durch die Handgicht gehindert, fo dafs er der Zeichnung von noch mehr Vorlagen nicht gewachfen fei und auch nicht den Retouchen, wenn der Stecher feinen Stich gemacht habe." Da fchon im nächften Jahre eine ganze Reihe von Stichen Witdoecks nach Rubens erfchien, die mit dem dreifachen Privilegium des Meifters verfehen find, kein anderer Antwerpener Stecher fich aber um diefe Zeit eines folchen Vorzuges erfreute, kann es keinem Zweifel unterliegen, dafs Witdoeck der in jenem Brief gemeinte einzige Stecher ift, den Rubens um diefe Zeit befchäftigte.

Hymans drückt angefichts der von Witdoeck geftochenen Kreuzesaufrichtung nach Rubens feine Überrafchung aus, dafs Rubens eine fo grofse Aufgabe einem immerhin mittelmäfsigen Stecher wie Witdoeck anvertrauen konnte, obwohl er doch einen Meifter von der univerfellen Kraft eines Schelte a Bolswert zur Verfügung gehabt hätte. Der obige Brief des Porretus gibt diefelbe Erklärung dafür, mit der auch wir fchon früher den Umftand, dafs Schelte a Bolswert fo wenig Blätter in Rubens' Auftrag und auf feine Koften geftochen hat, zu begründen verfucht haben. Rubens war feit der Mitte der Dreifsiger-Jahre durch die fich immer häufiger wiederholenden Anfälle der Gicht verhindert, den Anforderungen mehrerer Stecher durch eigenhändige Anfertigung von Vorlagen zu genügen. Dann mag aber auch der Koftenaufwand fchwer in's Gewicht gefallen fein. Ein Meifter wie Schelte a Bolswert hat ficherlich höhere Anfprüche gemacht, als ein Anfänger wie Witdoeck, und fo hat Rubens Jenem, wie wir oben gefehen haben, feine Vorbilder, feinen Ateliervorrath zur Benutzung überlaffen, ohne fich um den gefchäftlichen Vertrieb der geftochenen Blätter zu bekümmern, und mit den befchränkten Fähigkeiten Witdoecks fuchte er fich abzufinden, fo gut es gehen wollte.

Was Witdoeck bei Schut gelernt hat, können wir nicht blofs aus den beiden erwähnten, von 1633 datirten Stichen erfehen, fondern noch aus einer Reihe anderer, die um diefelbe Zeit, das heifst während feiner Lehr- und Arbeitszeit bei Schut, ausgeführt fein müffen, da Witdoeck fpäter vollauf durch Rubens in Anfpruch genommen wurde. Es find eine heilige Familie, eine von Engeln umgebene Madonna mit dem Kinde, in einer Landfchaft fitzend, eine zweite Madonna, in deren Arm das heilige Kind ruht, eine dritte Madonna mit dem Kinde im Schoofse in Gefellfchaft zweier Engel und des kleinen Johannes und vor allen das Hauptblatt, das Witdoeck nach Schut geftochen hat: der heilige Nikolaus, der dem Kaifer Conftantin im Schlafe erfcheint und zwei Tribunen aus dem Gefängnifs befreit (f. S. 135), nach einem Altarbild, das Schut für die St. Willebrordskirche in Antwerpen gemalt hat. Diefe Blätter zeigen deutlich die Merkmale einer ftetigen, wenn auch nicht gerade fchnellen und

[1] Nach einer Mittheilung von Roofes veröffentlicht bei Hymans a. a. O., p. 406.



Der heilige Nikolaus erſcheint dem Kaiſer Conſtantin. Stich von Witdoeck nach C. Schut

befonders verheifsungsvollen Entwicklung. Schut war felbft ein gefchickter Radirer, und vielleicht hat gerade diefe Eigenfchaft auf Witdoeck dahin gewirkt, dafs er in feinen Stichen mehr auf malerifche als auf zeichnerifche Wirkung ausging. Rafcher ift er unzweifelhaft durch Rubens gefördert worden. Doch dürfen wir dabei ein Zeugnifs nicht aufser Acht laffen, nach dem bereits Schut feinen Schüler Witdoeck mit der Ausführung von Stichen nach Rubens befchäftigt haben foll. Es find einige Verfe aus dem „Gulden Cabinet“ von Cornelis de Bie, die nach der Überfetzung von Reber in der deutfchen Ausgabe von Roofes' „Gefchichte der Malerfchule Antwerpens“ alfo lauten:

„Als Cornel Schut, ein Maler wohlerfahren,
An Witdoeck, der als Schüler ihm gefchickt,
Den Zeichenftift fich tüchtig fah gebahren,
Dieweil ihm weniger das Malen glückt,
Da liefs er ihn nach Rubens' Werken ftechen . .

Die beftimmte Faffung diefer Überlieferung darf uns jedoch nicht hindern, fie als falfch oder doch als zweifelhaft zu betrachten. Schut hatte nicht das geringfte Intereffe, einen in feinem Solde arbeitenden Stecher mit Nachbildungen fremder Werke zu befchäftigen, wobei er fich noch in einen Rechtsftreit mit Rubens verwickeln konnte. Überdies war Witdoeck, bevor er zu Schut kam, fchon der Lehrling Vorftermans gewefen, fo dafs er nicht erft von Schut auf die Stecherkunft geführt zu werden brauchte. Wie in vielen Fällen hat auch hier der an Rubens' Namen haftende Ruhm alles um ihn und unter ihm verdunkelt. Erft der neueren Forfchung gelingt es nach und nach, Licht und Schatten gleichmäfsig zu vertheilen und Jedem das Seine zu geben. Wenn man die damaligen Verhältniffe richtig würdigt, in denen Kunft und Handwerk Eines waren, ift der wahre Sachverhalt wahrfcheinlich fo gewefen, dafs Witdoeck nach Gemälden Schuts ftach, fo lange er deffen Gehilfe war, und dafs er von dem Augenblicke an, wo er fich bei Rubens verpflichtete, nur von diefem befchäftigt wurde.

Die Zahl der Stiche, die Witdoeck nach Rubens ausgeführt hat, ift fo grofs, dafs die kurze Zeit, während der wir feine Spuren noch verfolgen können, damit ausgefüllt worden fein mufs. Wenn wir zunächft die mit Jahreszahlen bezeichneten Stiche als Ausgangspunkt wählen, fo kommen neun Blätter in Betracht, die fich auf die Jahre 1638 und 1639 vertheilen. Zwei von 1638 datirte Stiche nach Marmorbüften des Demofthenes und des Cicero (Schneevoogt, S. 223, Nr. 25, 6 und 8), die zu der fchon oft erwähnten Sammlung von Bildniffen berühmter Männer des Alterthums gehören, unterfcheiden fich in der correcten, etwas nüchternen Technik nicht wefentlich von den durch Boetius a Bolswert und Vorfterman gelieferten Vorbildern, die wohl im Intereffe der Einheitlichkeit der Darftellung für die anderen Blätter diefer Folge mafsgebend waren. Witdoecks perfönlicher Stil zeigt fich dagegen bereits ziemlich entwickelt in einem mit dem dreifachen Privilegium verfehenen, eine Anbetung der Könige darftellenden Stiche (Schneevoogt, S. 21, Nr. 73), dem ein 1634 für ein Nonnenklofter in Löwen gemaltes Altarbild, jetzt in der Galerie des Herzogs von Weftminfter in London, zu Grunde liegt. Was für Witdoecks Stil als bezeichnend zunächft in die Augen fpringt, ift die derbe, fozufagen knollige und wulftige Modellirung der Köpfe und der Extremitäten, die nicht felten an Roheit ftreift. Mit der Zeit hat er diefe Roheiten etwas gemäfsigt, aber ganz verfchwinden fie auch auf feinen beften Arbeiten nicht, und diefe Eigenart hat ihm den Ruf eines fchlechten Zeichners eingetragen. Eine ftarke malerifche Wirkung im decorativen Sinne ift aber fchon auf jenem Stiche erreicht, und fie fteigert fich fozufagen von Blatt zu Blatt. Ganz in derfelben Weife ift der auf einer unferer Tafeln wiedergegebene Stich mit Chriftus und den Jüngern von Emmaus (Schneevoogt, S. 57, Nr. 418) nach einem aus der letzten Zeit des Meifters ftammenden Gemälde im Mufeum zu Madrid behandelt. Dafs Witdoeck mit diefer auf coloriftifche Wirkung gerichteten Technik, die bisweilen den Eindruck eines Schabkunftblattes hervorruft, völlig den Abfichten des Meifters folgte, beweift ein von Rubens retouchirter Probedruck des



CHRISTUS IN EMAUS



Kreuzaufrichtung von Rubens. Stich von Witdoeck. (Bruchstück.)

Stichs im Kupferſtichcabinet der Pariſer Nationalbibliothek. In derſelben Sammlung exiſtirt auch ein von Rubens retouchirter Probedruck des Stichs, den Witdoeck 1638 nach einem Hauptwerk aus Rubens' letzter Zeit, nach dem Mittelbilde des um 1630 bis 1632 entſtandenen Ildefonſo-Altars, jetzt in der kaiſerlichen Galerie zu Wien, ausgeführt hat (Schneevoogt, S. 103, Nr. 85). Hier iſt Witdoecks ordinäre Manier ganz beſonders weit hinter der vornehmen Charakteriſtik und der liebenswürdigen Anmuth der Köpfe zurückgeblieben, die gerade dieſes Werk des Meiſters in hohem Grade auszeichnen (ſ. die Tafel). Einen ſtarken Schritt vorwärts macht Witdoeck in dem ſechſten der von 1638 datirten Stiche, der die Begegnung Abrahams und Melchiſedeks zum Gegenſtande hat (Schneevoogt, S. 4, Nr. 22). Ein Gemälde gleichen Inhalts, deſſen Compoſition von der des Stichs jedoch erheblich abweicht, befindet ſich im Muſeum zu Caen. Da es nach Rooſes um 1625 gemalt iſt, der Stich aber in jenem hellen blonden Ton gehalten iſt, der für Rubens' coloriſtiſche Anſchauung in ſeinen letzten Jahren bezeichnend iſt, muſs Witdoeck nach einer anderen Vorlage gearbeitet haben, ſelbſtverſtändlich unter der Leitung des Meiſters, deſſen Retouchen ſich noch auf einem im Amſterdamer Kupferſtichcabinet vorhandenen Probedruck erhalten haben. Nach einer ſolchen, wenigſtens coloriſtiſch wohlgelungenen Leiſtung war Rubens wohl berechtigt, dem jungen Witdoeck eine ſo umfangreiche Aufgabe, wie den auf drei Blätter gedruckten Stich nach der groſsen Kreuzesaufrichtung, anzuvertrauen (Schneevoogt, S. 42, Nr. 273), die Rubens in der erſten Zeit nach ſeiner Rückkehr aus Italien für die Walburgiskirche in Antwerpen gemalt hat. Als unmittelbare Vorlage für Witdoeck hat aber nicht das groſse Triptychon gedient, ſondern eine in der Compoſition vielfach abweichende Skizze, die ſich jetzt in der Sammlung des Mr. Holford in Dorcheſter-Houſe in London befindet. Dieſe Skizze, nach Rooſes' Urtheil die „bemerkenswertheſte, die uns der Meiſter hinterlaſſen hat", gibt den Inhalt des Mittelbildes und der Innenſeiten der beiden Flügel in zuſammenhängender Compoſition, ohne die durch die Theilung des Triptychons bedingte Trennung, wieder, zum Vortheile der Geſammtwirkung. Rooſes iſt der Anſicht, daſs dieſe Skizze der Ausführung des groſsen Altarbildes zu Grunde gelegen, daſs Rubens ſie aber ſtark retouchirt habe, bevor er ſie durch Witdoeck ſtechen lieſs. Deſſen Arbeit muſs ihn in vollem Maaſse befriedigt haben, da er ſie nach dem Wortlaute der Dedication[1] zur Abtragung einer alten Dankesſchuld benutzte, indem er den Stich dem Gedächtniſs des verſtorbenen Prieſters Cornelius van der Geeſt widmete, der das groſse Altarwerk bei Rubens um 1610 beſtellt hatte. In der That hat hier Witdoeck nicht nur den Höhepunkt ſeines Könnens erreicht, ſondern auch ein Blatt geſchaffen, das hinſichtlich der Zeichnung und Modellirung einen Vergleich mit den beſſeren Arbeiten von Vorſterman und Pontius aushält. Trotz des groſsen Umfangs iſt die Ausführung überall von gleichmäſsiger Sorgfalt, ſo daſs das Blatt ſchon nach dieſer Richtung hin als eine auſserordentliche Leiſtung zu bezeichnen iſt, die man bisher nicht nach ihrem wirklichen Verdienſt gewürdigt hat.

Von den beiden mit 1639 bezeichneten Stichen Witdoecks nach Rubens trägt nur der nach der Himmelfahrt Mariæ (Schneevoogt, S. 77, Nr. 26) die Beglaubigung durch das dreifache Privileg. Ein Gemälde, das mit dem Stiche im Groſsen und Ganzen übereinſtimmt, befindet ſich in der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Galerie in Wien. Es iſt nach Rooſes' Urtheil eine von Rubens in den weſentlichen Theilen übergangene Schülerarbeit, die um 1638 für die Kirche des Karthäuſerkloſters in Brüſſel ausgeführt worden iſt. Wie gewöhnlich hat Witdoeck aber nicht nach dem Gemälde, ſondern nach einer in der Compoſition mehrfach abweichenden Griſaille, die er ſelbſt ausgeführt hat, gearbeitet. Sie hat ſich erhalten und befindet ſich in der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien zu

1 „D. Cornelio van der Geest virorum optimo et amicorum vetustissimo suoque ab adolescentia perpetuo Fautori Artisque pictoriae summo dum vixit admiratori monumentum hoc aeternae amicitiae quod superstiti destinarat defuncto L. M. D. D. Q. Ex tabula Walburgensis Ecclesiae cuius ipse praecipuus Author et promotor fuit." Das Gemälde iſt ſpäter in die Antwerpener Kathedrale gekommen





HIMMELFAHRT MARIAE

Druck & Verlag der Gesellschaft f. verv. f. Kunst in Wien

R. Paulussen Wien



[illegible]

Florenz, wo fie unter Rubens' Namen geht. Sie ift ein für die Beurtheilung von Witdoeck fehr wichtiges Document, da fie uns in der That zeigt, dafs Witdoeck ein mittelmäfsiger Zeichner war. Daran fcheint aber Rubens, wie wir fchon oben bemerkten, keinen Anftofs genommen zu haben. Wenigftens läfst die Vorlage (f. die Abbildung S. 139) nirgends erkennen, dafs etwas an den Contouren gebeffert oder dafs die wulftige Bildung der Hände gemildert worden ift. Wohl aber deuten einige energifch aufgefetzte, weifse Lichter, namentlich auf der Gewandung der Madonna, darauf hin, dafs der Meifter der malerifchen Wirkung nachgeholfen hat, und der Stich (f. die Tafel) lehrt, dafs diefe Betonungen forgfältig beachtet worden find. Auch diefes Blatt zeigt wieder einen Fortfchritt in dem Streben nach edlerer und vornehmerer Charakteriftik und nach ftärkerem Ausdruck der Empfindungen.

Das zweite von 1639 datirte Blatt ftellt das Martyrium des heiligen Juftus dar, der nach feiner Enthauptung, den abgefchlagenen Kopf in den Händen haltend, aufrecht ftehen bleibt (Schneevoogt S. 105, Nr. 99). Ein Bild diefes Inhalts hatte Rubens im Jahre 1636 für die Kirche des Antwerpener Annunziatenklofters im Auftrage feines Freundes, des Druckers Balthafar Moretus gemalt, der Protector diefes Klofters war, das zu feinen koftbarften Reliquien den Kopf des heiligen Juftus, eines neunjährigen Knaben, zählte. Da der Stich (f. die Abbildung S. 141), wie aus der Widmung der Nonnen an ihren Protector hervorgeht,[1] im Auftrage des Klofters ausgeführt worden ift, hat fich Witdoeck ausnahmsweife ftreng an das Gemälde gehalten, das fich jetzt im Mufeum von Bordeaux befindet, und da die Arbeit demnach ein Unternehmen der Nonnen war, hat auch Rubens keine Veranlaffung gehabt, das Blatt durch feine Privilegien zu fchützen.

Die übrigen Blätter, die Witdoeck nach Rubens geftochen hat, haben keine äufsere Beglaubigung dafür, dafs fie im Auftrage und noch unter der Auffícht des Meifters ausgeführt worden find. Nur für die heilige Cäcilie, ein Hauptwerk aus der letzten Zeit des Meifters, jetzt im Berliner Mufeum (Schneevoogt S. 116, Nr. 50), liegt ein indirecter Beweis vor. Das Gemälde befand fich nämlich, wie aus dem Verzeichnifs des Rubensfchen Nachlaffes hervorgeht, worin es unter Nr. 93 aufgeführt wird, im Befitze des Meifters, kann alfo nur durch Rubens felbft dem Stecher zugänglich gemacht worden fein, der das Blatt vielleicht erft nach Rubens' Tod veröffentlicht hat. Einen künftlerifchen Einflufs hat Rubens jedenfalls nicht darauf gehabt, da insbefondere der Kopf der Heiligen, der die Züge der Helena Fourment trägt, jeglicher Anmuth baar ift (f. die Abbildung S. 143).

Der Umftand, dafs fich mit dem Jahre 1639 jede Spur von Witdoeck verliert, hat Hymans zu der Vermuthung veranlafst, dafs der Stecher um diefe Zeit feine künftlerifche Thätigkeit eingeftellt und fich ganz dem Handel gewidmet habe, wozu er berechtigt war, da ihn die Regifter der Lucasgilde als Stecher, Illuminator und Händler aufführen. Dagegen fprechen aber mehrere Gründe. Zuerft das oben erwähnte Blatt mit der heiligen Cäcilie, deffen Platte fpäter in den Befitz des Gilles Hendricx überging, der fie durch Schelte a Bolswert überarbeiten liefs. Dies gefchah fo gründlich, dafs Hendricx in den fogenannten dritten Zuftänden den Namen Witdoecks durch den Scheltes erfetzte.[2] Diefes Verfahren legt die Annahme nahe, dafs Witdoeck um diefe Zeit nicht mehr am Leben war. Ein Gleiches ift noch mit einem andern Stiche Witdoecks gefchehen, einer figurenreichen Anbetung der Hirten (Schneevoogt

[1] Die Widmung lautet: Clarissimo viro D. Balthasari Moreto Architypographo Regio hanc Imaginem tabulae ab ipso in Ecclesia Annuntiatarum Antuerpiae cum Ara ad honorem S. Justi mart: pueri nouennis erectae in qua eius miraculosum caput reponitur dictae sorores syndico ac Patrono suo Annum salutis 1639 bene ominantes D. D. C. Q.

[2] Diefe Zuftände tragen aufserdem noch die Infchrift: Gilles Hendricx excudit. Cum gratia et priuilegio Regis J. de berti. Diefer J. de Berti, deffen Name ohne jeden weiteren Zufatz noch auf anderen Stichen Witdoecks nach Rubens erfcheint, zum Beifpiel auf dem fchon erwähnten heiligen Juftus, einer Madonna, einer heiligen Familie, ift eine rathfelhafte Perfonlichkeit. Da fein Name in dem Regifter der Antwerpener Lucasgilde nicht vorkommt, auf den Stichen in Verbindung mit ihm aber ein Hinweis auf ein „Privileg des Königs" angebracht ift, dürfte die Vermuthung berechtigt fein, dafs J. de Berti einen Kunfthandel in Paris betrieb und die ihm von den Antwerpener Stechern und Druckern gelieferten Blätter oder Platten zum befferen Schutze gegen Nachbildungen mit feinem Namen verfehen liefs.



[illegible] des heiligen Justus. Stich von Witdoeck nach Rubens.

S. 17, Nr. 36) nach einer bis jetzt noch nicht ermittelten Vorlage, die, wie Roofes hervorhebt, aus verfchiedenen Gemälden von Rubens zufammengeftoppelt zu fein fcheint. Diefes Blatt, das durch eigenthümlich fchwere, fchwarze Schlagfchatten auffällt, ift in den dritten Zuftänden, die den Namen des Schelte a Bolswert tragen, von diefem fo völlig umgestaltet worden, dafs jede Spur des Witdoeckfchen Stilgepräges verfchwunden ift. Es ift übrigens bemerkenswerth, dafs die Bruft der Maria und der beiden andern anwefenden Frauen auf den erften Zuftänden Blöfsen zeigen, die auf den fpäteren als anftöfsig bedeckt worden find.[1] Am fchwerften aber fällt für die Vermuthung, dafs Witdoeck bald nach 1640 geftorben fei, der Umftand ins Gewicht, dafs fich auch keine weiteren Spuren von feiner etwaigen Thätigkeit als Drucker und Kunfthändler auffinden laffen.

Aufser den genannten find bis jetzt nur noch vier Blätter zum Vorfchein gekommen, die feinen Namen als Stecher und Drucker tragen: eine Madonna als Himmelskönigin mit dem nackten Kindlein in den Armen, bis zu den Knieen gefehen in einer ovalen Einfaffung (Schneevoogt S. 89, Nr. 62), ein Blatt von flockiger Behandlung, aber eleganter in der Formengebung als die meiften übrigen Stiche des Künftlers, eine heilige Familie mit der heiligen Elifabeth und dem kleinen Johannes, der mit der Linken fein Lamm herbeiführt[2] (Schneevoogt, S. 86, Nr. 106), eines der beften Blätter Witdoecks, auf dem befonders der Ausdruck im Gefichte des fchlummernden Kindes fehr glücklich, ohne unnatürlichen Schwulft wiedergegeben ift, eine zweite heilige Familie mit denfelben Figuren (das Chriftkind fchläft im Schoofse der Madonna, während der kleine Johannes, auf den Knieen feiner Mutter fitzend, die Hände in Anbetung faltet, Schneevoogt, S. 87, Nr. 115), und eine Grablegung Chrifti nach einem verfchollenen Gemälde, das, wie Roofes nach dem Stiche urtheilt, in der letzten Zeit des Meifters entftanden zu fein fcheint, deffen Wiedergabe aber dem Stecher fo wenig gelungen ift, dafs Hymans das Blatt als „Charge", das heifst als Caricatur bezeichnen konnte.

Wenn man die Blätter nach C. Schut hinzurechnet, würde fich das gefammte Werk Witdoecks, foweit unfere Kenntnifs reicht, auf zweiundzwanzig Nummern belaufen, und das ift immerhin eine beträchtliche Zahl für eine künftlerifche Thätigkeit, deren Dauer fchwerlich höher als auf fieben bis acht Jahre anzufchlagen ift.

* * *

Neben Witdoeck haben in dem letzten Jahrzehnt von Rubens' Thätigkeit noch zwei Stecher der jüngeren Generation im Solde des Meifters einige Blätter ausgeführt: *Pieter de Jode* der jüngere und *Marin Robin* oder, wie er fich felbft auf feinen Stichen nennt, *Marinus*. Erfterer kann aber nicht zu den Rubensftechern im eigentlichen Sinne gezählt werden, da nur ein Blatt feines Werkes, das mehr als 300 Nummern umfafst, nachweisbar unter Rubens' Mitwirkung und in feinem Auftrage entftanden ift. Es ift eine fogenannte Heimfuchung, der Befuch der Maria bei Elifabeth (Schneevoogt, S. 13, Nr. 6), deren Compofition aber gänzlich von der des linken inneren Flügelbildes der „Kreuzabnahme" in der Kathedrale zu Antwerpen abweicht. Wie Roofes (L'oeuvre de Rubens II, p. 122) ermittelt hat, ift der Stich de Jodes nach einer Grifaille ausgeführt worden, die mit einem Seitenftück, der Darftellung im Tempel, im Jahre 1791 mit der Sammlung Lebrun in Paris verfteigert worden ift. Da nach diefer zweiten Grifaille der von 1638 datirte Stich von Paul Pontius ausgeführt

[1] Trotz ihres geringen künftlerifchen Werthes mufs die Anbetung der Hirten grofsen Beifall und reichen Abfatz gefunden haben. Schneevoogt zählt davon acht verfchiedene Zuftände mit fieben Drucker- und Verlegernamen auf, was eben foviele Auflagen im modernen Sinne bedeutet. Auf dem erften Zuftande nennt fich Witdoeck felbft als Drucker, auf dem zweiten Corn. Coeberchs und als Verleger der dritten, von S. a Bolswert retouchirten Zuftände erfcheint Martinus van den Enden, deffen Thätigkeit als Kunfthändler etwa um 1645 ein Ende nahm. Damit würde auch die Lebenszeit Witdoecks aufs äufserfte begrenzt fein.

[2] In den zweiten Zuftänden trägt das Blatt die Adreffe des Jacob Moermans als des Druckers (neben der des J. de Berti). Mit diefem Moermans hatte auch Rubens in Gefchäftsverbindung geftanden, wie fich aus einer Verrechnung feiner Erben mit Moermans ergibt.



worden ist, liegt die Annahme nahe, dass auch der Stich des Pieter de Jode um dieselbe Zeit entstanden ist. Danach wäre de Jode erst sehr spät mit Rubens in Verbindung getreten, zu einer Zeit, wo, wie wir wissen, die Betriebsamkeit des Meisters in der Vervielfältigung seiner Gemälde

durch ſeinen körperlichen Zuſtand ſtark beſchränkt worden war. Daſs der Stich de Jode's in Rubens' Auftrage ausgeführt worden iſt, beweiſt auſser dem dreifachen Privileg ein vom Meiſter retouchirter Probedruck im Pariſer Kupferſtichcabinet. Es ſind indeſſen Gründe vorhanden, die uns nöthigen, die Entſtehung des Stiches um einige Jahre früher anzuſetzen. Pieter de Jode hat nämlich ſeinem Namen den Zuſatz „junior" beigefügt, was er nur bis zum Jahre 1634, dem Todesjahre ſeines Vaters, that, und da er ſich, wie wir aus den Aufſchriften einiger ſeiner Stiche erfahren, in den Jahren 1631 und 1632 in Paris aufhielt[1] und das Blatt mit der Heimſuchung überdies das Rubensſche Privileg in der zweiten Form (Cum privilegiis Regis Christianissimi Serenissimae Infantis et Ordinum Confoederatorum) trägt, muſs der Stich in den Jahren 1632—1634 entſtanden ſein.

Obwohl ſich Pieter de Jode in der offenbar von ihm ſelbſt verfaſsten Unterſchrift[2] unter ſein ſchönes, nach Th. Willeborts von ihm geſtochenes Bildniſs einen Schüler ſeines Vaters nennt, hat er doch, wie ſeine reifſten Schöpfungen beweiſen, mehr und Beſſeres von Vorſterman, Pontius und den beiden Bolswert gelernt. Sein eben erwähntes Bildniſs darf ſich den beſten Porträtſtichen von Pontius an die Seite ſetzen, übertrifft ſie ſogar noch an Kraft und Fülle des maleriſchen Tons. In dem Stiche nach der „Heimſuchung" iſt der Einfluſs Vorſtermans deutlich zu erkennen, vornehmlich in der reichen Vertheilung der Lichtmaſſen, in der Helligkeit des Tons und in der Geſchmeidigkeit der Grabſtichelführung, die auch den lebhafteſten Hand- und Armbewegungen gerecht wird. Freilich werden auch die Retouchen von Rubens weſentlich dazu mitgewirkt haben, daſs hier ein Blatt entſtanden iſt, das unter den zu Rubens' Lebzeiten ausgeführten Stichen nach ſeinen Werken in erſter Reihe ſteht. Pieter de Jode ſelbſt hat dieſes Blatt nur noch zweimal wieder erreicht, in einem von 1644 datirten Stiche nach dem Gemälde van Dycks „Rinaldo und Armida", das ſich jetzt im Louvre befindet, einer Meiſterſchöpfung von vollkommener Anmuth der Formengebung und von reichſter, coloriſtiſcher Wirkung (ſ. die Tafel), und in einem ſpäter zu erwähnenden Blatte nach Jordaens.

Unter den Blättern, die Pieter de Jode auſser der „Heimſuchung" noch nach Rubens geſtochen hat, kommt jener am nächſten die auf einer unſerer Tafeln wiedergegebene Krönung der heiligen Katharina (Schneevoogt, S. 114, Nr. 36) nach einem jetzt in der Galerie des Herzogs von Rutland in Belvoir Caſtle befindlichen Gemälde, das Rubens 1633 für die Auguſtinerkirche in Mecheln ausgeführt hat. Der Stich de Jode's muſs aber viel ſpäter entſtanden ſein, da er von Jan Meyſſens veröffentlicht worden iſt, der erſt um 1640, alſo in Rubens' Todesjahre ſeine Thätigkeit als Verleger und Kunſthändler in Antwerpen begann. Auch in dieſem Blatte bewegt ſich Pieter de Jode noch in den Traditionen der unter Rubens gebildeten Stecher; in der glänzenden Behandlung der Prachtgewänder iſt wieder Pontius' Vorbild unverkennbar, und in der Bildung der Köpfe zeigt er eine Anmuth, in ihrer Charakteriſtik eine Zartheit der Empfindung, die in ſeinen Stichen nach allegoriſchen und mythologiſchen Compoſitionen von Rubens nicht mehr zu finden ſind. Es ſind ihrer vier: eine aus drei Figuren beſtehende Allegorie der guten Regierung (Schneevoogt, S. 146, Nr. 84), die drei Grazien (Schneevoogt, S. 127, Nr. 73) nach dem Gemälde im Muſeum zu Madrid, das ſich in Rubens' Nachlaſs befand, Neptun und Kybele (Schneevoogt, S. 123, Nr. 30; ſ. S. 145), nach einem Gemälde, das bei der Verſteigerung der Sammlung des Lord Lyttelton von dem Kunſthändler Sedelmayer gekauſt

[1] Das Bildniſs eines gewiſſen Thomas Riceiardus trägt die Unterſchriſt: P. de Jode junior sculpſit Pariſii. Simon Vouet deli. 1632. Am 23. Februar 1632 ſcheinen die de Jodes wieder in Antwerpen geweſen zu ſein, da an dieſem Tage ein de Jode von der Druckerei Plantin-Moretus eine Zahlung von 27 Gulden für eine Zeichnung erhielt. S. Rooſes, Catalogue du Muſée Plantin-Moretus, pag. 90.

[2] Die auch ſonſt biographiſch intereſſante Unterſchrift des Bildniſſes, das zu einer Reihe von Künſtlerporträts gehört, hat folgenden Wortlaut: Pierre de Jode le jeune natif d'Anvers en l'an 1606 le 22me novembre: il at apris chez son père et il est devenu un graveur fort delicat, il at esté avec son père quelque temps à Paris pour engraver quelques pièces pour Monsr Bonenfant et Sr L'Imago, on trouve plusieurs de ses estampes en lumière; il se tient à Anvers.





RINALDO UND ARMIDA



worden ift, und die Geburt der Venus (Schneevoogt, S. 123, Nr. 37). Die Allegorie auf die gute Regierung und Neptun und Kybele find von Gilles Hendricx gedruckt, alfo erft nach Rubens' Tode veröffentlicht worden. Die Geburt der Venus trägt zwar den Namen des Martinus van den Enden als des Druckers; aber der Wortlaut der Widmung[1], die von feinem Bruder, dem Antwerpener Arzte Franciscus van den Enden, verfafst ift, macht es wahrfcheinlich, dafs auch diefes Blatt nach 1640 erfchienen ift. Als Drucker der drei Grazien (f. die Tafel) — freilich erft in den zweiten Zuftänden des



Neptun und Kybele. Stich von P. de Jode d. J. nach Rubens.

Blattes — nennt fich F. van den Enden felbft. Das ift eine auffällige Erfcheinung, die noch der Aufklärung bedarf. Jedenfalls ift auch bei diefem Blatte jeder Gedanke an eine Mitwirkung von Rubens ausgefchloffen. Pieter de Jode der Jüngere war ein fchwacher Zeichner, und diefe Schwäche vermochte er wohl zu verdecken, wenn es fich um die Wiedergabe bekleideter Figuren mit faltigen und baufchigen

[1] „Nobilissimo et eruditissimo juveni Theodoro Theodosy Kerckrinck sedulo bonarum artium altiorumque studiorum investigatori hunc Veneris mari ortae triumphum ab incomparabili Rubenio aevi nostri Apelle inventum ac vivis coloribus expressum cura impesnisque suis aeri incisum lub. mer. dedicabat Franciscus Van den Enden." Die feierliche Faffung der Widmung und der Zufatz „vivis coloribus" laffen es unzweifelhaft, dafs dem Stiche ein farbiges Oelgemälde (nicht eine Grifaille) zu Grunde gelegen hat.

Gewändern handelte. Bei ganz oder gröfstentheils nackten Figuren ftiefs er aber auf Schwierigkeiten, die er durch feine correcte, im Grunde genommen aber doch kalte und trockene Grabftichelführung nicht zu überwinden vermochte. Ein höheres Lob als das einer kühlen Correctheit kann man diefer Gruppe Jodefcher Stiche nach Rubens nicht fpenden.

Von gröfserem künftlerifchen Verdienft find einige feiner Blätter nach Erasmus Quellinus und Jakob Jordaens. Eine heilige Familie mit der Elifabeth und dem kleinen Johannes nach erfterem fchliefst fich eng an den Stil und die ftecherifchen Proceduren des Schelte a Bolswert an, und der heilige Martin von Tours, der den Teufel aus einem Befeffenen austreibt, nach dem Gemälde, das Jordaens 1630 für die Martinskirche in Tournay gemalt hat und das fich jetzt im Mufeum zu Brüffel befindet[1], ift ein durch die leuchtende Behandlung des nackten Fleifches und durch die mannigfaltige Charakteriftik der Stoffe ausgezeichnetes, der „Heimfuchung Marias“ und dem „Rinaldo bei Armida“ ebenbürtiges Prachtblatt.

Zu den befferen Arbeiten Pieter de Jode's gehören auch eine Anbetung der Hirten und ein humoriftifches Genrebild, eine junge Frau mit einem Papagei und einem Mönch, beide nach Jordaens, und die früheften der Stiche, die er für die Ikonographie van Dycks geliefert hat. Mit van Dyck fand er fich auch ohne die Beihilfe des Meifters beffer ab als mit Rubens, wofür der Stich nach „Rinaldo bei Armida“ ein Beifpiel liefert. Nach van Dyck hat Pieter de Jode noch die Ekftafe des heiligen Auguftin, die der Meifter 1628 für die Auguftinerkirche in Antwerpen gemalt hat,[2] die Bildniffe Karl I. und feiner Gemahlin (von 1632) und einen Chriftusknaben, der fich auf die Weltkugel ftützt und die Schlange mit Füfsen tritt (von 1661 datirt) geftochen. Auch diefe Stiche erheben fich noch über die Maffe der übrigen, von Pieter de Jode herrührenden Andachtsblätter und Bildniffe, die als handwerksmäfsige Arbeiten für die Beurtheilung des Stechers von keinem Intereffe find. In der Maffenproduction ging fchliefslich die Individualität des Künftlers, die niemals fehr ftark gewefen war, völlig zu Grunde.

Sein Todesjahr ift unbekannt. Doch fcheint er ein hohes Alter erreicht zu haben. Nach Hymans' Angabe findet fich auf einem von ihm geftochenen Bildniffe des Franz von Arenberg die Jahreszahl 1674. Da er 1606 geboren wurde, wäre er alfo mindeftens an die Schwelle der Siebenziger-Jahre gelangt, und er hat demnach den glänzenden Auffchwung, die hohe Blüthe und den Verfall der Antwerpener Stecherfchule von Anfang bis zu Ende miterlebt.

Die biographifchen Nachrichten über Marin Robin oder Marinus, der nächft Witdoeck am meiften von Rubens im letzten Jahrzehnt feines Lebens befchäftigt wurde, find überaus dürftig. Nach einer Notiz in der ,Hiftoire de la gravure d'Anvers' (Catalogue de la collection Terbruggen), deren Urfprung nicht näher angegeben ift,[3] foll Marin Robin 1599 in London geboren worden fein. Urkundlich wird er aber erft 1630 erwähnt, wo ihn Lucas Vorfterman als feinen Lehrling, zugleich mit Witdoeck, in die Regifter der Antwerpener Lucasgilde eintragen liefs. Da Marin Robin jedoch fchon in die Rolle von 1632 bis 1633 als Meifter, hier unter dem Namen Marin van der Goes, eingefchrieben wurde und felbft drei Lehrlinge aufnahm, liegt die Vermuthung nahe, dafs Marin Robin fchon als fertiger Künftler vom Auslande[4] gekommen war, und dafs er fich nur von Vorfterman als Lehrling einfchreiben liefs, um zunächft in Antwerpen zünftig zu werden. Aufser diefen Daten ift urkundlich nur noch fein Begräbnistag,

1 Nr. 309 des Kataloges von E. Fétis. — Der Stich ift auf Veranlaffung von Jordaens felbft ausgeführt worden, der das Blatt dem Abt der St. Michaelskirche in Antwerpen, Johann Chryfoftomus, gewidmet hat.

2 Der Stich trägt die Adreffe des Parifer Verlegers Bonenfant, deffen Pieter de Jode in der Unterfchrift unter feinem Bildniffe gedenkt. 1628 wurde er in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen, und bis 1632 hat er für Bonenfant gearbeitet. Innerhalb diefer Zeit ift vermuthlich der Stich entftanden.

3 Citirt von Hymans a. a. O. S. 408.

4 Vielleicht aus Holland. Nach dem Kataloge des Mufeums zu Antwerpen (Ausgabe von 1874, S. 24) foll fich der Zufatz auf eine Stadt in Holland beziehen, die vermuthlich der Geburtsort des Stechers gewefen ift.



der 27. April 1639, ermittelt worden. Danach wäre er alfo nur etwa zehn Jahre in Antwerpen thätig gewefen. Zu diefen fpärlichen Nachrichten kommt noch eine Jahreszahl auf zwei Kupferftichen, die aber mehr zur Verwirrung als zur Aufklärung feines Entwicklungsganges beiträgt. Der eine Stich ftellt nach einem Gemälde von Polidoro Caravaggio den heiligen Hieronymus im Vordergrunde einer Landfchaft mit feinem Löwen dar, den er liebevoll ftreichelt. Aufser der Infchrift: Marinus fecit trägt das Blatt, eine ganz rohe Arbeit von fchlechter Zeichnung und unbeholfener Technik, auf einem hinter dem Heiligen liegenden Buche die Jahreszahl 1633. Diefelbe Jahreszahl finden wir auf einem Stiche nach einer rüpelhaften Wirthshausfcene mit fieben Figuren, unter denen ein Sackpfeifer eine hervorragende Rolle fpielt, von Cornelius Sachtleven. Diefes Blatt, das zwar auch auf eine derbe malerifche Wirkung ausgeht, aber in der Technik fchon gewandter und ficherer ift, trägt aufserdem noch die Infchrift: Cum privilegio Ordinum Hollandiae et Weft-Frifiæ. Danach fcheint alfo Marinus in Holland gearbeitet zu haben, bevor er fich in Antwerpen niederliefs, und die Jahreszahl 1633 läfst vermuthen, dafs er die beiden Platten der Antwerpener Lucasgilde vorgelegt hat, um daraufhin das Meifterrecht zu erwerben. Die zweite Platte ift jedenfalls in Antwerpen geblieben, da fpätere Drucke die Adreffe des Gilles Hendricx ohne das holländifche Privileg tragen.

Die Manier, die Marinus in diefen Stichen zeigt, hat er in Antwerpen ebenfo fchnell und ebenfo gründlich umgewandelt wie Boetius a Bolswert, der auch aus der holländifchen Schule gekommen war. Marinus' Beziehungen zu Rubens werden erft um 1633 begonnen haben, nachdem der Stecher das Meifterrecht erlangt hatte, und diefen Beziehungen hatte er unzweifelhaft die Umwandlung feines Stils zu danken. Zwei von den Blättern, die Marinus nach Rubens geftochen hat, tragen das Privilegium noch in der erften Form (Cum privilegiis Regis Chriftianiffimi Principum Belgarum et Ordinum Batauiæ). Da das belgifche Privileg 1629 abgelaufen war, würde demnach eine frühere Entftehung diefer beiden Stiche nicht ausgefchloffen fein. Da wir aber, wie oben (Seite 108 und 109) näher dargelegt worden ift, keine Nachrichten über den Zeitpunkt der Erneuerung des Privilegiums haben, ift es wahrfcheinlicher, dafs Rubens fich in der Zwifchenzeit mit den alten Privilegien beholfen, als dafs er gegen die ftrengen Satzungen der Lucasgilde verftofsen habe, einen Stecher zu befchäftigen, der nicht zur Ausübung feiner Kunft berechtigt war. Jedenfalls find diefe, als Pendants in gleicher Gröfse behandelten Blätter, der heilige Franz Xaver, der Kranke heilt (Schneevoogt, S. 100, Nr. 47, fiehe die Tafel), und der heilige Ignatius von Loyola, der die Teufel aus den Befeffenen austreibt (Schneevoogt, S. 102, Nr. 67) früher entftanden, als die beiden anderen Stiche, die Marinus noch in Rubens' Auftrage ausgeführt hat. Den beiden erften liegen die grofsen, jetzt in den kaiferlichen Hofmufeen in Wien befindlichen Altarbilder zu Grunde, die Rubens um 1619 bis 1620 für die Jefuitenkirche in Antwerpen gemalt hat. Die Zeichnungen, die Marinus danach für feine Stiche angefertigt hat, find noch im Louvremufeum vorhanden.[1] Die Technik beider Blätter ift die gleiche. Die Conturen der zahlreichen Figuren find fo fcharf umriffen, dafs fie fich, trotz voller Beleuchtung, doch von dem hellen Hintergrunde und der gleichfalls von reichlichem Licht durchflutheten Umgebung in plaftifcher Rundung abheben. Die Zeichnung ift etwas unruhig, man möchte fagen pikant-geiftreich im modernen Sinne. Dabei fehlt es der Technik nicht an Härten. Die Modellirung der Köpfe durch parallele Strichlagen hat die beabfichtigte Wirkung nicht erreicht, und in der Bildung der Arme, Hände, Beine und anderer nackter Körpertheile hat Marinus der Neigung des Meifters zu fchwülftiger Überfülle mehr nachgegeben, als fich mit den Forderungen des grofsen Stils und des guten Gefchmacks verträgt. Aber der fichtliche Hauptzweck des Meifters und des reproducirenden Künftlers, das Streben nach einer leuchtenden

[1] In fchwarzer Kreide ausgeführt und mit einigen weifsen Lichtern verfehen auf grauem Papier, alfo in der bei den Rubensftechern üblichen Technik. Nr. 583 und 584 des Kataloges von F. Reifet.

Gesammtwirkung, die Betonung einer ekstatischen Stimmung, die die Andächtigen über die schreckensvollen Vorgänge erhebt und sie an die vollführten Wunder glauben läfst, ist doch in vollem Mafse erreicht worden. Die Stiche sind übrigens charakteristisch für die Art, in der Rubens im Laufe seiner Entwicklung nach Jahren an früheren Arbeiten Kritik übte. Als er die Altarbilder für die Jesuitenkirche malte, liebte er noch starke Schatten und einen festen, in den Localfarben ruhig wirkenden Farbenauftrag bei fest umrissenen Contouren. Als er die Stiche ausführen liefs, hatte sich seine coloristische Anschauung bereits zu jenem wunderbaren Spiel mit gebrochenen, in unbestimmten Nüancen schillernden Mitteltönen erhoben, das seinen seit dem Anfang der Dreifsiger-Jahre entstandenen Arbeiten das für diese Periode charakteristische Gepräge gibt. Diese Wandlung des Stils hat auch die beiden Stiche von Marinus stark beeinflufst

Noch mehr auf die Wiedergabe der breiten, malerischen Wirkung gestimmt ist der dritte Stich, den Marinus in Rubens' Auftrage ausgeführt hat: die Flucht nach Ägypten (Schneevoogt, S. 24, Nr. 102) nach einer bisher noch nicht ermittelten Vorlage.[1] Der Stich ist mit dem Privileg in der späteren Form (Cum privilegiis Regis Christianissimi Serenissimae Infantis et Ordinum confoederatorum) versehen, mufs also auch später entstanden sein als die oben beschriebenen Blätter. Aber auch hier begegnen wir noch gewissen Härten, der Modellirung der Extremitäten durch dicht neben einander laufende, magere Strichlagen und einer ungelenken Behandlung der Kreuzschraffirungen, wodurch die Schatten schwer und undurchsichtig werden. In der Modellirung des Nackten reicht Marinus bei weitem nicht an Vorsterman und Schelte a Bolswert heran, während er in der Charakteristik der Stoffe erheblich Besseres leistet.

Das vierte Blatt, das Marinus nach Rubens ausgeführt hat, ist von sehr geringem künstlerischen Werth. Aber es gewinnt dadurch an Interesse, dafs es mit einer Jahreszahl bezeichnet ist. Es ist das Titelblatt zu einem Werke, das 1635 zu Antwerpen in spanischer und französischer Sprache erschien: El memorabile y glorioso viage del Infante Cardenal D. Fernando de Austria (Schneevoogt, S. 200, Nr. 44). Dieser Titel befindet sich in einer Kartusche, die von den Figuren des Kriegsgottes und der Siegesgöttin eingefafst und von dem Wappen des Cardinalinfanten gekrönt ist. Bis 1635 hat Marinus also in Beziehungen zu Rubens gestanden. Dann mögen sie sich gelöst haben, weil Rubens, wie wir oben sahen, neben Witdoeck wegen seiner Handgicht keinen zweiten Stecher mehr beschäftigen konnte. Marinus mufste sich also nach anderen Malern umsehen, die ihm Vorlagen bieten konnten. In dem eben erwähnten Buche befindet sich, wie Hymans ausfindig gemacht hat, noch ein zweiter Stich von Marinus, ein Reiterbildnifs des Cardinalinfanten nach Jan van der Hoecke, einem Schüler von Rubens. Andere Vorwürfe boten ihm van Thulden und Adrian Brouwer; den bei Rubens gewonnenen Stil hat er aber nur noch wieder in drei Stichen nach Jordaens entfaltet: dem Martyrium der heiligen Apollonia nach dem Gemälde in der Augustinerkirche zu Antwerpen, der Anbetung der Hirten und Christus vor Kaiphas. Der zuerst genannte Stich, ein Blatt von ganz ungewöhnlich grofsen Dimensionen, darf sogar als das Meisterwerk des Marinus gelten (s. S. 149). Die Modellirung ist auch hier nicht frei von Härten, deren Überwindung offenbar über die Grenzen seines technischen Könnens hinausging. Desto höher stehen aber die coloristischen Vorzüge des Blattes, die bei einer durchaus hellen Tonart und reicher Beleuchtung zu einer ungemein glänzenden Gesammtwirkung gesteigert sind. Die Anbetung der Hirten zeigt die gleiche Technik; aber der Gesammteindruck des Blattes ist weniger grofsartig, was in dem Charakter des Motivs liegt, das mehr auf eine intime, idyllische Wirkung ausgeht. Trotz gewisser Schwächen in der Zeichnung und seiner Härten in der Grabstichelführung haben wir in Marinus die letzte,

[1] Der Stich weicht erheblich von dem bekannten, von 1614 datirten Bilde in der Kasseler Gemäldegalerie ab. Nach Rooses (L'oeuvre de Rubens I, p. 238) hat dem Stiche vielleicht als Vorlage eine Skizze gedient, die sich 1830 in der Sammlung von Abraham Hume befand.



intereſſante Individualität unter den Rubensſtechern im engeren Sinne zu ſchätzen, einen Künſtler, der auch unter der Wucht eines ſo gewaltigen Geiſtes wie Rubens ſich zu einem perſönlichen Stil von feſſelnder Eigenart hindurchzuarbeiten vermocht hatte. Offenbar haben ihn der anſcheinend ſpäte Beginn ſeiner künſtleriſchen Laufbahn und dann ſein früher Tod an der Entwicklung ſeines Stils zu völliger Reife und Freiheit gehindert.

Es iſt uns noch der Name eines Stechers aufbewahrt worden, dem Rubens im letzten Jahrzehnt ſeines Lebens die Ausführung einer Platte übertragen hatte, die zu Grunde gegangen zu ſein ſcheint. In den auf die Regulirung ſeines Nachlaſſes bezüglichen Abrechnungen finden wir nämlich folgenden Poſten: „CXVI . . . Um eine gewiſſe Zeichnung des heiligen Andreas ſowie die danach geſtochene Platte, die von dem Verſtorbenen einem Stecher mit Namen *van der Does* anvertraut worden ſind und die der Letztere vepfändet hat, auszulöſen . . . . 23 Gulden.“ Ein mit dem Namen dieſes Stechers verſehenes Blatt mit einer Darſtellung des heiligen Andreas iſt bis jetzt nicht ausfindig gemacht worden. Hymans vermuthet, daſs es vielleicht mit einem anonymen, von Jean Dirckx in Antwerpen gedruckten Blatte identiſch ſein könnte, das das Martyrium des heiligen Andreas darſtellt (Schneevoogt, S. 95, Nr. 6). Dieſer van der Does, als deſſen Vorname von einigen Anton, von anderen Aart angegeben wird (1610 bis 1680), war aus dem Haag gebürtig. In Antwerpen hatte er bei Hans Collaert gearbeitet, bevor er 1633 in die Lucasgilde aufgenommen wurde. Er ſtand in Beziehungen zu Paul Pontius, deſſen Schweſter er 1634 heiratete, und in der Art von Pontius ſind auch die Bildniſſe ausgeführt, die den Hauptbeſtandtheil ſeines Werkes ausmachen. Er hat auch einige Blätter nach Brouwer und Erasmus Quellinus geſtochen, nach Letzterem eine Madonna mit dem Kinde in einer Landſchaft und eine heilige Familie in ihrem Heim, wo Engelsknaben beſchäftigt ſind, dem heiligen Kinde die Wiege zu ordnen und die Betten zu machen. Nach dieſen Leiſtungen wäre van der Does kein hervorragender Künſtler geweſen. Jedoch ſchreiben ihm einige Kritiker die auf einer unſerer Tafeln wiedergegebene Enthauptung Johannes des Täufers nach Erasmus Quellinus zu, die Martin van den Enden ohne Stechernamen veröffentlicht hat. Nach Hymans' Urtheil iſt es „ein ausgezeichnetes Blatt und mit Recht als Meiſterwerk von allen Autoren, die es erwähnen, geſchätzt“, was durch unſere Reproduction des ſeltenen Stiches durchaus beſtätigt wird. Solange das Blatt nach dem heiligen Andreas nicht mit Sicherheit ermittelt worden iſt, darf van der Does jedenfalls nicht zu den eigentlichen Rubensſtechern gezählt werden.

Dagegen ſcheint der Stecher und Radirer Jakob *Neeffs* einigen Anſpruch darauf zu haben, da er ein Blatt nach Rubens geſtochen hat, von dem ſich ein von dem Meiſter ſelbſt retouchirter Probedruck im Kupferſtichkabinet der Pariſer Nationalbibliothek befindet. Es ſtellt das Martyrium des heiligen Thomas dar (Schneevoogt, S. 110, Nr. 144; ſ. die Tafel) und ſtimmt, abgeſehen von der Hinzufügung zweier Figuren, im Übrigen völlig mit dem Gemälde in der Auguſtinerkirche zu Prag überein, deſſen Ausführung Rubens 1637 durch die Gräfin Helene Martinitz übertragen wurde und das 1639 ſeine Aufſtellung in der Kirche fand, in der es ſich noch befindet. Die Ausführung des Stiches wäre alſo in die Zeit von 1637 bis 1639 zu ſetzen. Wenn ihn Neeffs nicht auf eigene Rechnung, ſondern im Solde des Meiſters ausgeführt hat, muſs er erſt nach Rubens' Tode erſchienen ſein, da er nicht mit dem Privileg verſehen iſt.

Jakob Neeffs, über deſſen Lebensgang nur ſoviel urkundlich feſtſteht, daſs er 1632 bis 1633 in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, zeigt in dieſem Blatte Eigenſchaften, die darauf ſchlieſsen laſſen, daſs er ſich nach Vorſterman gebildet hat, dem er namentlich in der Modellirung nackter Körper in vollem Licht nahe zu kommen trachtet, daſs daneben aber auch Marinus auf ihn eingewirkt hat, was ſich beſonders an der ſcharfen Markirung der Umriſſe und an der



DIE ENTHAUPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS





Der Satyr in der Bauernhütte. Stich von Neeffs nach Jordaens.

kleinlichen, faſt ängſtlichen Zeichnung erkennen läſst.[1] Zu einer gewiſſen Gröſse des decorativen Stils hat Neeffs dieſe Eigenſchaften in einem umfangreichen, auf zwei Platten gedruckten Blatte (Schneevoogt, S. 4, Nr. 23) entfaltet, das die Begegnung Abrahams und Melchiſedeks nach einer der Vorlagen darſtellt, die Rubens um 1627 für Wandteppiche entworfen hat, die als Geſchenk der Infantin Iſabella für das Clariſſenkloſter in Madrid ausgeführt worden ſind. Die Folge dieſer Teppiche verherrlicht theils in Scenen aus dem alten Teſtament, theils in ſymboliſch-allegoriſchen Darſtellungen und in Geſtalten von Evangeliſten, Kirchenvätern und anderen Heiligen den Triumph der Kirche, insbeſondere des Abendmahls über alle finſteren Mächte. Wie wir ſchon oben (S. 73 und 131) bei Aufführung der Stiche, die N. Lauwers und Schelte a Bolswert nach einigen Stücken dieſer Folge angefertigt, erwähnt haben, befanden ſich die Rubensſchen Vorlagen noch mindeſtens bis zum Jahre 1648 in Brüſſel. In der Zeit zwiſchen Rubens' Tode und 1648 müſſen alſo die Zeichnungen entſtanden ſein, nach denen Jakob Neeffs und die anderen Stecher gearbeitet haben. Neeffs ſcheint ſich

[1] Hymans (a. a. O. S. 414) ſpricht die Vermuthung aus, dafs Neeffs Mitſchüler des Marinus bei Vorſterman geweſen ſei.



Urtheil des Paris. Radirung von Neeffs.

übrigens später als Lauwers und Bolswert an der Reihe betheiligt zu haben, da sein Blatt, dessen Vorbild sich jetzt in der Galerie des Herzogs von Westminster in Grosvenor-House in London befindet, nicht die Widmung des Antwerpener Schöffen P. Hannecart an den Erzherzog Leopold Wilhelm enthält. (Vgl. oben S. 73.)

Der späteren Zeit von Neeffs' Thätigkeit gehören auch zwei andere von ihm nach Rubens ausgeführte Stiche an: ein Engelsturz (Schneevoogt, S. 2, Nr. 5) nach einer unbekannten Vorlage und ein gekreuzigter Christus, der dem Johannes seine Mutter empfiehlt (Schneevoogt, S. 47, Nr. 324). Beide sind von Gilles Hendricx gedruckt, also nach 1645 entstanden. Es sind sauber und sorgsam durchgeführte Blätter von klarem Ton, in denen ebenfalls noch die Überlieferungen der besten Rubensstecher wirksam sind. Von geringerer Sorgfalt der Ausführung sind die Blätter, die Neeffs nach Jordaens (Christus vor Kaiphas, der Satyr in der Bauernhütte (s. S. 151), ein Schalksnarr zwischen einem Alten und einer jungen Frau, ein Schäferpaar), nach Gerard Segers (die bussfertigen Sünder vor Christus), nach dem vorzugsweise als Miniaturenmaler und Radirer bekannten Philipp Fruittiers und Anderen gestochen hat. Ganz handwerksmäsig sind seine Bildnisse, die den grösten Theil seines Werkes ausmachen. Darunter befinden sich auch zwei, die Neeffs im Auftrage von Hendricx zur Ikonographie van Dycks beigesteuert hat: Martin Ryckaert und Antoine de Tassis. Von Hendricx erhielt Neeffs vermuthlich auch den Auftrag, das von van Dyck selbst radirte Bildnis des Franz Snyders durch Hinzufügung des Bruststückes zu vervollständigen und mit den übrigen Bildnissen der Sammlung in Übereinstimmung zu bringen.[1] Dieser Zusatz ist nicht radirt, sondern gestochen, wodurch ein malerisch höchst wirksamer Contrast erzielt worden ist. Ein Gleiches that er mit dem von van Dyck radirten Selbstbildnis des Meisters, und dieses Blatt trägt in einem Exemplare, das sich in der Sammlung des Dr. H. Wolff in Bonn befand (Nr. 18 des in Berlin 1885 erschienenen Katalogs), die Jahreszahl 1645, die einzige, die wir auf einem Stiche von Neeffs gefunden haben. Jakob Neeffs verstand übrigens auch mit der Radirnadel umzugehen, und eine seiner Radirungen wird von den Sammlern sogar mehr gesucht als seine Stiche, aber nicht wegen ihrer höheren künstlerischen Verdienste, sondern wegen ihrer grösseren Seltenheit. Es handelt sich um die von Gilles Hendricx gedruckte Wiedergabe einer silbernen Kanne nebst zugehöriger Schüssel, die nach der Inschrift auf der Radirung von dem Antwerpener Edelschmied Theodor Rogiers nach einer jetzt in der Londoner National-Gallery befindlichen Grisaille von Rubens für König Karl I. von England ausgeführt worden sind.[2] Auf dem Bauche der Kanne ist in einem Reliefstreifen (s. o.) das Urtheil des Paris, inmitten der Schüssel der Triumphzug der dem Meere entstiegenen Venus dargestellt (Schneevoogt, S. 126, Nr. 65). Die Radirung ist so unbeholfen in der Technik, von so geringer malerischer Wirkung und gibt überdies die Vorlage so nachlässig und ungenau wieder, dass man danach von den Fähigkeiten des Jakob Neeffs als Radirer keine hohe Meinung gewinnen kann. Ein Gleiches gilt von einer zweiten Radirung nach Rubens, einer Landschaft

[1] Das Blatt trägt die Unterschrift: Ant. van Dyck pinxit et fecit aqua forti. — Jac. Neeffs sculpsit.

[2] Näheres über Theodor Rogiers und seine Silberarbeiten enthält ein Aufsatz von P. Génard im Bulletin Rubens I, p. 224—246.

mit Kühen, von denen eine von einer Magd gemolken wird (Schneevoogt, S. 236, Nr. 54, 4). Mit nicht befferem Erfolge hat fich Neeffs als Radirer an dem grofsen Werke von Theodor van Thulden betheiligt, das die nach Rubens' Entwürfen radirten Decorationen und fonftigen feftlichen Anordnungen wiedergibt, die die Stadt Antwerpen zum feierlichen Einzuge des Cardinalinfanten Ferdinand von Öfterreich ausführen liefs.

* * *

Wir kommen damit auf die in Antwerpen thätig gewefenen Radirer zu fprechen, die Rubensfche Compofitionen wiedergegeben haben. Wenn man ihre Arbeiten muftert, fällt zunächft der Umftand auf, dafs fich unter ihnen kein Talent erften Ranges findet, keiner, der fich mit den befferen unter den gleichzeitigen holländifchen Radirern meffen könnte. Und doch hatte fchon Rubens felbft mit feinem ftarken Sinne für malerifche Wirkung die Radirnadel geführt und van Dyck hat in den Bildnifsköpfen, die den Ausgangspunkt feiner Ikonographie gebildet haben, Meifter- und Mufterwerke dargeboten, von denen man eine ftärkere Einwirkung hätte erwarten dürfen. Es hat den Anfchein, als ob die Radirung in Antwerpen geringer geachtet worden wäre als der Kupferftich, weil fich nur untergeordnete Talente diefem Kunftzweige gewidmet haben. In diefer Meinung wird man noch dadurch beftärkt, dafs keine der nach einem Werke von Rubens ausgeführten Radirungen Spuren von der Mitwirkung des Meifters zeigt oder durch ein anderes Zeichen von ihm autorifirt worden find.

Der ältefte diefer Radirer fcheint der Antwerpener Wilhelm *Paneels* gewefen zu fein, von dem wir aus einer notariellen Urkunde wiffen, dafs er im Jahre 1628 in Rubens' Werkftatt arbeitete.[1] Nach den Mittheilungen von Roofes war Paneels, der 1600 zu Antwerpen geboren wurde, fchon 1624 in Rubens' Werkftatt eingetreten. Er mufs das volle Vertrauen des Meifters gewonnen haben, da ihm Rubens am 1. Juni 1630 ein Zeugnifs ausftellte, worin er fagt, dafs der damals dreifsigjährige Paneels fünf und ein halbes Jahr bei ihm gearbeitet habe, und dann noch hinzufügt: „Als ich nach Spanien und nach England reifte, dann vertraute ich ihm mein Haus mit Allem, was es enthielt, an. Mit der gröfsten Gewiffenhaftigkeit waltete er feines Amtes, und als ich nach Antwerpen zurückgekehrt war, legte er in zufriedenftellender Weife Rechnung über feine Gebarung ab.“ 1630 begab er fich nach Deutfchland, wo er in Köln, Mainz, Frankfurt a. Main, Baden und Strafsburg thätig war, und in diefen Städten hat er auch, wie aus den Unterfchriften hervorgeht, alle feine Radirungen nach Rubens und nach eigenen Entwürfen in den Jahren 1630 bis 1632 angefertigt. Daraus ergibt fich, dafs eine Mitwirkung von Rubens an diefen Blättern, die in ihrer trockenen Zeichnung und harten Modellirung auch nichts von der fchwellenden Kraft des Rubensftiles an fich haben, ausgefchloffen ift, obwohl Paneels niemals verfehlt, fich in den Unterfchriften feiner Radirungen „als höchft eifrigen Schüler des berühmteften Meifters“ zu bezeichnen (f. die Abbildung S. 155). Vermuthlich hat er die Zeichnungen, nach denen er die Radirungen ausgeführt, ohne Vorwiffen des Meifters, während er in deffen Werkftatt arbeitete, angefertigt und nachmals zu feinem Nutzen verwendet, wie es einige Jahre fpäter Soutman in Harlem gethan hat. Mit dem Jahre 1632 verfchwindet jede Spur von Paneels. Seine Platten gingen aber in den Befitz des Antwerpener Verlegers Franciscus van den Wyngaerden über, der die Infchriften fpäter dahin fälfchte, dafs er alle von Paneels radirten Blätter als Reproductionen Rubensfcher Werke in den Handel brachte.[2]

Diefer Franciscus van den *Wyngaerden*, der, wie wir oben (S. 77) erwähnt haben, 1626 als Schüler von Paul Pontius bei der Lucasgilde angemeldet und 1636 bis 1637 als Meifter in die Lucasgilde

[1] Das lateinifch abgefafste Schriftftück, das fich auf den Maler Deodat del Mont bezieht, ift von Cornelis de Bie in feinem Gulden Cabinet aufbewahrt worden.

[2] Den Nachweis diefer Fälfchungen hat *M. Roofes* in der Chronik für vervielfältigende Kunft III, Nr. 10, geliefert, wo er auch ein vollftändiges Verzeichnifs der Paneelsfchen Radirungen aufgeftellt hat.

aufgenommen wurde, hat auch zwei Radirungen ausgeführt, die Rubens' Namen tragen und fich mehr feinem breiten, üppigen Stile nähern als die Blätter von Paneels: die Hochzeit der Thetis und des Peleus, im Augenblick, wo Eris den Apfel der Zwietracht unter die Götter geworfen hat (Schneevoogt, S. 130, Nr. 98), und ein Bacchanal in einer Grotte, in deren Vordergrunde ein trunkener Faun fchläft (Schneevoogt, S. 132, Nr. 123). Ob die Compofitionen wirklich von Rubens herrühren, läfst fich freilich nicht mehr feftftellen, ift aber in Anbetracht der Scrupellofigkeit und Plumpheit, womit van den Wyngaerden die Paneelsfchen Platten gefälfcht hat, zum mindeften zweifelhaft. Ein Bild, das mit dem Bacchanal in einer Grotte übereinftimmt, befindet fich in der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künfte in Wien (Nr. 756 des C. v. Lützow'fchen Katalogs). Der Katalog läfst es noch als ein Bild aus der Meifters Schule gelten. Nach Roofes (L'oeuvre de P. P. Rubens, III, p. 96) ift es aber nur ein unbedeutendes Werk eines Unbekannten, das einem Bacchanal des Giulio Romano im Palazzo del Tè in Mantua nachgebildet ift. Diefer Nachweis läfst immerhin die Möglichkeit offen, dafs van den Wyngaerden eine von Rubens in Mantua angefertigte Zeichnung oder das danach ausgeführte Gemälde eines Rubensfchülers in der Wiener Akademie benutzt hat.

Volles Vertrauen hinfichtlich des Urfprungs feiner Vorlagen verdient dagegen Remoldus *Eynhouedts*, über den aufser dem Namen, der fich in diefer oder nur wenig abweichender Form auf allen feinen Platten findet, nur foviel urkundlich ermittelt worden ift, dafs er 1626 als Schüler des Adam van Noort bei der Antwerpener Lucasgilde angemeldet wurde. Von feinen Malereien hat fich nichts erhalten. Doch ift anzunehmen, dafs er darin den Schwerpunkt feines Schaffens gefunden hat, da die Zahl feiner Radirungen fich höchftens auf fünfzehn beläuft und ihre Ausführung fo roh, unbeholfen und unerfreulich ift, dafs die Blätter fchwerlich ihrem Urheber einen grofsen Gewinn gebracht haben können. Diefe Mängel der Technik und die vollftändige Vernachläffigung der coloriftifchen Seite der Urbilder fchliefsen auch jeden Gedanken an Rubens' Mitwirkung aus, und man würde die Radirungen von Eynhouedts kaum einer näheren Beachtung würdigen, wenn fie nicht einige Gemälde reproducirten, die, wie fchon Hymans betont hat, theils in Rubens' Entwicklungsgang eine hervorragende Rolle fpielen, theils von andern gleichzeitigen Stechern nicht wiedergegeben worden find. Dabei kommen hauptfächlich in Betracht die Anbetung der Könige (Schneevoogt, S. 19, Nr. 59) nach dem 1624 für die St. Michaelskirche gemalten, jetzt im Antwerpener Mufeum befindlichen Bilde, der heilige Chriftoph (Schneevoogt, S. 96, Nr. 17) nach der Aufsenfeite eines der Flügel des Altarbildes mit der Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Antwerpen, der heilige Gregor mit drei anderen Heiligen (Schneevoogt, S. 101, Nr. 64) nach dem Bilde, das Rubens 1608 für die Chiefa nuova in Rom vollendet hat, das aber nicht dort zur Aufftellung kam, fondern von ihm nach Antwerpen mitgenommen wurde, und das von da in das Mufeum zu Grenoble gelangt ift, die Heiligen Peter und Paul, unter Arcaden ftehend (Schneevoogt, S. 108, Nr. 127), nach zwei Gemälden, die fich noch im vorigen Jahrhundert in der Kapuzinerkirche zu Antwerpen befanden, und das Urtheil des Kambyfes (Schneevoogt S. 137, Nr. 13) nach dem Gemälde, das fich im Rathhaus zu Brüffel befand, aber 1695 bei dem Bombardement der Stadt durch Brand zerftört wurde. Da fich die Vorbilder fowohl zu diefen Radirungen wie zu den übrigen Blättern, die Eynhouedts nach Rubens in Kupfer geätzt hat, fämmtlich an öffentlichen, leicht zugänglichen Orten befunden haben, wird auch durch diefen Umftand die Vermuthung, dafs Rubens diefen Nachbildungen völlig fern geftanden hat, weiter unterftützt.

Gröfser ift die Wahrfcheinlichkeit, dafs Rubens einen gewiffen Einflufs auf die Radirungen feines Schülers Theodor van *Thulden* (1607 bis 1676) geübt haben könnte, insbefondere auf das grofse Werk, das diefer im Auftrage des Magiftrats von Antwerpen unternommen hat, die fchon mehrfach erwähnte Wiedergabe der feftlichen Veranftaltungen und Decorationen, die nach Rubens' Entwürfen von ihm

und feinen Schülern zur Verherrlichung des Einzugs des Cardinalinfanten Erzherzog Ferdinand in Antwerpen am 17. April 1635 ausgeführt worden find. Den Auftrag erhielt van Thulden bereits im Mai desfelben Jahres; aber es vergingen fieben Jahre, ehe das Werk im Druck vollendet wurde und zur Ausgabe gelangen konnte. Am Schlufs des Werkes ift zwar angegeben, dafs es im Jahre 1641 von Johannes Meurfius gedruckt worden ift; in Wirklichkeit ift es aber erft 1642 erfchienen, mehrere Monate nach dem Tode des Cardinalinfanten. Da das Werk Letzterem gewidmet werden follte, befchlofs der Magiftrat, um fich nicht lächerlich zu machen, die Widmung auf den 14. Juni 1641 zurück-



Judith. Radirung von Panneels nach Rubens.

zudatiren. Man hat aus diefem Sachverhalt gefchloffen, dafs Rubens die Radirungen van Thuldens auch nicht mehr zu Geficht bekommen hat. Diefer Schlufs ift aber irrig; denn aus einer Befchwerde des Künftlers an den Magiftrat, die vom 7. September 1638 datirt ift, geht hervor, dafs die Platten van Thuldens um diefe Zeit bereits lange fertig waren, und dafs nur der erläuternde Text, mit deffen Abfaffung Gevaerts beauftragt war, auf fich warten liefs und die Ausgabe des Werkes verzögerte.[1] Rubens hat alfo ficher Kenntnifs von den Radirungen feines Schülers gehabt; ob er aber auf ihre Ausführung im Einzelnen eingewirkt hat, ift nach dem Charakter der Platten unwahrfcheinlich. Sie

[1] Vgl. M. Roofes, L'oeuvre de P. P. Rubens, III, p. 329 bis 336.

tragen nämlich durchweg das ſpecifiſche Stilgepräge van Thuldens, der auch ſelbſt die Zeichnungen nach Rubens' Entwürfen ausgeführt hat: „die geſuchte Eleganz und Süſslichkeit", wodurch ſich van Thulden nach Rooſes' treffender Charakteriſtik von ſeinem Meiſter unterſcheidet. Und doch hat Rubens gerade in dieſen Decorationen, beſonders in den wenigen von ihm eigenhändig ausgeführten, ſeinen monumentalen Stil zur höchſten Kraft und Wucht entfaltet! Vom Standpunkt der Technik aus betrachtet ſind jedoch die Radirungen van Thuldens ſehr achtungswerthe Leiſtungen, die durch Sorgfalt, Eleganz, Geſchmack und Sauberkeit der Ausführung alle gleichzeitigen und ſpäteren Kupferätzungen Antwerpener Urſprungs weit übertreffen.

Zu welchen coloriſtiſchen Wirkungen die Radirnadel gelangen kann, ſcheint den Antwerpenern aber erſt *Theodor van Keſſel* gezeigt zu haben, der nach den Angaben der älteren Kunſtſchriftſteller 1652 aus Antwerpen nach Holland gekommen ſein ſoll. Als ſein Geburtsjahr wird 1620 angegeben, ebenfalls ohne urkundliche Stütze. Das erſte Datum iſt ſicher falſch. Denn wir finden Theodor van Keſſel bereits unter den Stechern, die Martinus van den Enden an der Ikonographie van Dycks beſchäftigte, zu der van Keſſel freilich nur ein Blatt, das Bildniſs des Thomas Willeborts Boſchaert, beigetragen hat. Darnach muſs er ſchon vor 1645 in Antwerpen thätig geweſen ſein, da ſich um dieſe Zeit Martin van den Enden von ſeinem Geſchäfte zurückzog. Mit Rubens iſt er jedenfalls nicht in Berührung gekommen. Aber er gehörte augenſcheinlich zu denjenigen Koſtgängern der Rubensſchen Kunſt, die nach dem Tode des Meiſters nicht bloſs deſſen Lob laut ſangen, um ihre eigenen Arbeiten unter der berühmten Fahne leicht unter die Menge zu bringen, ſondern auch befliſſen waren, in den Geiſt ſeiner Kunſt einzudringen. Von ſeiner hohen Verehrung für Rubens zeugt insbeſondere die in Diſtichen abgefaſste Widmung an einen Kunſtfreund Peter Gisberti, mit der er die nach Rubens geſtochene, auf einer unſerer Tafeln wiedergegebene Landſchaft mit Landleuten und einer Rinderherde im Vordergrunde verſehen hat (Schneevoogt, S. 237, Nr. 55).[1] Dem Stich liegt die unter dem Namen „Going to market" (der Gang zum Markte) bekannte Landſchaft in der königlichen Galerie zu Windſor zu Grunde, die, in der Zeit von 1616 bis 1620 entſtanden, nach Rooſes' Urtheil, von Lucas van Uden ausgeführt und von Rubens nur an einigen Stellen, namentlich in der Beleuchtung und in den Figuren retouchirt worden iſt. Daran mag es wohl liegen, daſs der Stich van Keſſels von den ſpecifiſch Rubensſchen Qualitäten nur wenig erkennen läſst. Daſs er ſie gleichwohl zu vollem Ausdruck zu bringen wuſste, zeigt eine Reihe von vier gleichgroſsen Radirungen in Querformat (Schneevoogt, S. 221, Nr. 22), die den Triumphzug der auf einem Delphine reitenden Venus (nach Schneevoogt, den der Galathee), eine Meernymphe, die von einem Tritonen umarmt wird, eine Meernymphe auf einem Seepferde, die mit Liebesgöttern ſpielt (ſ. die Abbildung S. 157), und einen Pan mit vier Panisken am Fuſse eines Felſens darſtellen. Es ſcheint, daſs Rubens die Zeichnungen, die dieſen Radirungen als Vorbilder gedient haben, für einen decorativen Zweck (nach der Überlieferung für Reliefs) ausgeführt hat, und dieſe Beſtimmung ſpiegelt ſich auch in den Blättern van Keſſels wieder, an denen übrigens auch der Grabſtichel einen gewiſſen Antheil gehabt zu haben ſcheint. Als eine reine Radirung durch die Inſchrift (Theodor van Keſſel fecit aqua forti) bezeugt iſt ein von Hendricx gedrucktes Blatt, das Schneevoogt (S. 146, Nr. 82) unter dem Titel „Abundantia" (Überfluſs) anführt. Es ſtellt drei junge Frauen dar, von denen zwei das mit Früchten gefüllte Horn des Überfluſses halten, während eine dritte einem Affen Früchte aus ihrem Korbe darreicht. Es nähert ſich in ſeiner kalten Behandlung mehr der Art, die Pieter de Jode in ſeinen mythologiſchen Stichen nach Rubens gezeigt hat. Von

[1] Die Widmung lautet: Ornatissimo Viro Domino Petro Gisberti Antverpiae nato, Artis Amatori Studiosissimo. Cui genus a Proavis Mechlinia contulit ingens Quattuor e primis qui sibi nomen habent. Materna de stirpe Lucae virtute propago; Lambertique Duces Purpureique Patres Accipe Gisberti monumentum et pignus amoris Id quod Apellaea pinxerat arte Rubens D. C. Q. Th. van Keſſel.





Sirene mit Liebesgöttern. Radirung von Th. van Keffel nach Rubens

ftärkerer malerifcher Wirkung und wärmer in der coloriftifchen Haltung ift die figurenreiche Jagd des Meleager und der Atalante auf den kalydonifchen Eber (Schneevoogt, S. 228, Nr. 10), die zwar in keiner der vier von Schneevoogt citirten Ausgaben den Namen van Keffels trägt, aber doch allgemein für feine Arbeit gehalten wird, wofür allerdings gewiffe ftiliftifche Merkmale fprechen.

Die gröfste Leichtigkeit in der Handhabung der Radirnadel hat Theodor van Keffel in einer Reihe von kleinen Blättern entfaltet, die Köpfe und andere Studien aus einem oder mehreren Skizzenbüchern van Dycks wiedergeben. Da zu ihnen ein Titelblatt mit der Auffchrift: Anthoni van Dyck pinxit. Theodor van Keffel fecit in aqua forti gehört, waren fie vermuthlich für eine Buchausgabe beftimmt, die mir jedoch nicht zu Geficht gekommen ift. Wie es den Anfchein hat, ftimmen die Vorlagen, nach denen van Keffel gearbeitet hat, mit den noch im Befitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Blättern aus einem Skizzenbuche van Dycks überein, von denen Guiffrey einige Proben mitgetheilt hat.[1]

Wenn man einige flott behandelte Schlachtenfcenen, Kämpfe von Reitern und Fufsvolk, nach Pieter Snayers und ein meifterhaft geftochenes Bruftbild Karls V. in Helm und Harnifch nach Tizian ausnimmt, das Jan Meyffens herausgegeben hat, deffen Thätigkeit als Kunftverleger in die Zeit von 1640 bis 1670 fällt, fo bewegte fich die übrige Thätigkeit van Keffels in handwerksmäfsigen Grenzen. Wenn wir daraus eine Sammlung von Thierfiguren hervorheben, die van Keffel nach Zeichnungen des Genre-, Thier- und Blumenmalers Jan van den Hecke geftochen hat, fo gefchieht es nur, weil fich auf dem Titelblatte die Jahreszahl 1654 findet, die wenigftens feftftellt, dafs van Keffel um diefe Zeit in Antwerpen thätig war, wohin Jan van den Hecke bereits 1644 nach einem kurzen Aufenthalte in Italien

[1] Guiffrey, Antoine van Dyck, p. 66—72. Ein ganzes, dem van Dyck zugefchriebenes Skizzenbuch befindet fich im Befitze des Lord Clifden in London. Es ift bis jetzt noch nicht auf feine Echtheit gepruft worden, wozu die Radirungen van Keffels einen Anhaltspunkt geben konnten. Auffallend ift, dafs letztere weder von Guiffrey noch von A. Michiels in ihren Biographien van Dycks erwähnt worden find. Sie fcheinen demnach [illegible]

zurückgekehrt war.[1] Schwer damit in Einklang zu bringen ift freilich der Umftand, dafs um diefelbe Zeit in Utrecht eine Sammlung von Kupferätzungen erfchien, die Th. van Keffel nach Modellen zu filbernen Prachtgefäfsen von der Hand des Utrechter Edelfchmiedes Adam van Vianen ausgeführt hatte. Das Titelblatt trägt die Jahreszahlen 1652 bis 1654. Es ift jedoch wahrfcheinlich, dafs die Radirungen früher entftanden find, da fie der Sohn Adams, Chriftian van Vianen, vermuthlich erft nach dem Tode des Vaters herausgegeben hat.

Das Ende der Thätigkeit van Keffels, den wir noch in den Kreis diefer Darftellung gezogen haben, weil er in einigen Blättern den echten Rubensftil beffer wiedergefpiegelt hat, als die gleichzeitigen Antwerpener Radirer,[2] ift, wie ihr Anfang, in Dunkel gehüllt. Ein Gleiches gilt auch von dem einzigen Holzfchneider, der unter Rubens' Auflicht und in feinen Dienften gearbeitet hat.

6. CHRISTOFFEL JEGHER.

Aus dem Namen des Künftlers, an den fich die kurze Blüthezeit der Holzfchneidekunft in Antwerpen knüpft, hat man fchliefsen wollen, dafs er deutfcher Herkunft gewefen fei, weil der Holzfchnitt in Deutfchland noch zu Anfang des XVII. Jahrhunderts bei weitem mehr gepflegt wurde, als in den Niederlanden. Aus den urkundlichen Nachrichten, die Theodor van Lerius über den Künftler gefammelt hat,[3] geht jedoch hervor, dafs er am 24. Auguft 1596 in Antwerpen geboren wurde, dafs er fich bereits am 25. Auguft 1613 verheiratete und dafs ihm am 3. November 1618 ein Sohn geboren wurde, der fpäter die Kunft des Vaters erlernte. Wo und bei wem Chriftoffel Jegher felbft diefe Kunft erlernt, wiffen wir nicht. Erft im Jahre 1625 taucht er in den Gefchäftsbüchern der Druckerei Plantin-Moretus auf, für die er feitdem eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete.[4] Seine Aufnahme in die Antwerpener Lucasgilde, und zwar in der Eigenfchaft als „houte figuer snyder“ d. h. als Holzbildfchneider erfolgte in den Jahren 1627 bis 1628, und 1629 bis 1630 wird in den Liften der Lucasgilde von ihm vermerkt, dafs er auch in Blei fchnitt.

Bei Rubens' engen Beziehungen zu der Druckerei Plantin-Moretus und ihrem Befitzer ift es erklärlich, dafs er frühzeitig auf den gefchickten Holzfchneider, der die Veröffentlichungen des Moretusfchen Verlags mit verzierten Initialen, mit Vignetten und kleinen Illuftrationen verfchiedenen Inhalts verfah, aufmerkfam wurde und auf den Gedanken kam, ihn für feine Zwecke zu befchäftigen, freilich in gröfserem Stile, als es bei den Arbeiten für den Bücherfchmuck üblich war. Wann Rubens' Verfuche, auch den Holzfchnitt zur Vervielfältigung feiner Compofitionen heranzuziehen, begonnen haben, ift bis jetzt noch nicht mit Sicherheit feftgeftellt worden. Nur foviel wiffen wir, dafs die Holzfchnitte, die Jegher nach Rubens ausgeführt hat, in den Jahren 1625 bis 1636 entftanden fein müffen. Unter dem Datum des 12. April 1636 finden wir nämlich in einem der Moretusfchen Gefchäftsbücher in Rubens' Debetconto den Vermerk: „Item fchuldet für den Druck von 2000 Bildern

[1] Aus der italienifchen Reife erklärt fich auch der italienifche Titel der Sammlung: Alcune Animali disegnate per Gioanni van den Hecke et Intaglti per Theod. van Keffel An. 1654. — Die urkundlichen Angaben uber die Thätigkeit des Jan van den Hecke hat van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool, p. 1015—1018 zufammengeftellt.

[2] Die vier Radirungen, die Rubens' langjähriger Mitarbeiter Lucas van Uden nach den Angaben von Bartfch und Bafan (Schneevoogt S. 236, Nr. 54, 1—4) nach Originalen des Meifters ausgeführt haben foll, haben wir mit Abficht ausgefchloffen, weil fie hinfichtlich ihres Urfprunges in hohem Grade verdächtig find. In den erften Zuftänden tragen fie auch nicht den Namen des Meifters. Es handelt fich offenbar um eigene Compofitionen von Lucas van Uden, die Rubens vielleicht retouchirt hat. Mit den Radirungen ift Rubens jedenfalls nicht in Verbindung zu bringen.

[3] Mitgetheilt von P. Génard im Bulletin der Antwerpener Bibliophilen von 1881.

[4] M. Roofes, Petrus Paulus Rubens en Balthafar Moretus, p. 103—105. Weshalb Jegher, wie Roofes gefunden hat, in den Gefchäftsbüchern der Druckerei auch unter dem Namen „Jegherendorff“ vorkommt, bedarf noch der Aufklärung.



Verfuchung Chrifti. Holzfchnitt von Jegher nach Rubens.

auf Holz mit Papier u. f. w. 72, 3 Gulden." Daraus geht zunächft hervor, dafs Rubens die auf feine Koften von Jegher ausgeführten Holzfchnitte bei Moretus drucken liefs. Weitere Nachforfchungen, die Roofes angeftellt, haben noch Beftimmteres ergeben. In der Woche vom 11. zum 16. Juni 1633 trug Moretus in fein Gefchäftsbuch ein, dafs die Drucker Hans Bruneel und Steven Gren, die zufammen eine Preffe bedienten, „zwei Ries Papier für eine Figur von Rubens" verbraucht hatten, und in der Woche vom 3. zum 8. September 1633 findet man die Eintragung: „Ein Ries Tentationis Christi für Rubens 30 Stüber." Damit haben wir wenigftens einen feften Anhaltspunkt gefunden. Der Holzfchnitt Jeghers, der die Verfuchung Chrifti in der Wüfte nach einem der von Rubens 1620 unter Mithilfe von Schülern ausgeführten Deckengemälde in der Jefuitenkirche zu Antwerpen darftellt (Schneevoogt, S. 28, Nr. 138, f. o.), ift demnach im September 1633 gedruckt, alfo vermuthlich auch in demfelben Jahre entftanden, und zugleich mit ihm wird auch die Krönung Mariae (Schneevoogt, S. 79, Nr. 40), die ebenfalls einem der Deckengemälde der Jefuitenkirche nachgebildet ift[1] und fich durch die genaue Übereinftimmung der Gröfsenverhältniffe als ein Seitenftück zur Verfuchung Chrifti darftellt, zur Vollendung und zum Druck gekommen fein. Beide Blätter tragen im unteren, abgegrenzten Rande des Holzftocks die Unterfchriften: P. P. Rub. delin. et excud. Cum privilegüs. Chriftoffel Jegher sc. und aufserdem innerhalb der Bildfläche die Initialen C. I. und das Meffer des Holzfchneiders. Diefe Bezeichnungen kommen, mit unwefentlichen Veränderungen, auch auf den übrigen Holzfchnitten vor,

[1] Diefe Deckengemälde find am 18. Juli 1718 bei einem durch Blitzfchlag verurfachten Brande der Kirche zerftört worden.

die Jegher für Rubens ausgeführt hat. Der Meifter hat ihnen demnach nicht das dreifache Privileg beigegeben, mit denen er feine Kupferftiche begleitet hat, und er durfte es auch nicht, weil ihm die Privilegien Frankreichs, Belgiens und der Generalftaaten nicht für Reproductionen im Allgemeinen, fondern den Wortlauten nach nur für Kupferftiche im eigentlichen Sinne (en taille douce — snyden in coopere plaeten) gewährt worden waren. Die Technik der beiden Blätter ift fo frei und fo gefchickt dem Material angepafst, in ihrer Wirkung fo lebendig, fo geiftvoll und farbig, dafs man geneigt fein könnte, diefe Blätter als den Höhepunkt der Jegherfchen Kunft zu betrachten. Aber man darf dabei nicht aufser Acht laffen, dafs Jegher fich den Kupferftechern gegenüber in grofsem Vortheil befand und viel eher als diefe zu einem glücklichen Ergebnifs gelangen konnte. Rubens zeichnete unmittelbar auf den Holzftock, und Jegher brauchte nur dem Strich des Meifters zu folgen, der es überdies, wie aus erhaltenen Abzügen in Paris, Amfterdam und an anderen Orten zu erfehen ift, nicht an den gewohnten Retouchen der Probedrucke fehlen liefs. Deshalb laffen fich auch bei den Jegherfchen Holzfchnitten nach Rubens keine merklichen Unterfchiede in der Technik feftftellen.

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Datirung bietet noch der Holzfchnitt mit Herkules, der den Neid mit der Keule zu Boden fchlägt (Schneevoogt, S. 127, Nr. 68, f. S. 161). Er gibt eine der Compofitionen wieder, die Rubens für die Decke des ehemaligen Bankettfaales im Whitehallpalaft in London während der Jahre 1630 bis 1634 gefchaffen hat.[1]

Für die Sufanna im Bade (Schneevoogt, S. 11, Nr. 94) läfst fich kein gemaltes Vorbild nachweifen. Rubens hat wahrfcheinlich für den Holzfchnitt eine neue Variation diefes oft und gern von ihm behandelten Themas erdacht und fie direct auf den Stock gezeichnet. Ebenfo verhielt es fich wohl mit dem trunkenen, von einem Satyr und einem Bacchanten geführten Silen (Schneevoogt, S. 135, Nr. 139), der nur in gewiffen Einzelheiten, aber nicht in der gefammten Anordnung mit vorhandenen Gemälden übereinftimmt. Das Urbild zu dem kleinen Jefusknaben, der mit dem kleinen Johannes und einem Lamme in einer lieblichen Landfchaft fpielt (Schneevoogt, S. 84, Nr. 91), eine der liebenswürdigften Schöpfungen des Meifters, ift in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen das im Palazzo Balbi zu Genua befindliche nach Roofes' Urtheil das befte ift.

Alle diefe Schnitte übertrifft an Umfang die auf zwei Blätter gedruckte Compofition, die unter dem Namen der Liebesgarten bekannt ift (Schneevoogt, S. 149, Nr. 109). Wie bei der Sufanna im Bade hat Rubens auch hier dem Holzfchneider ein Urbild geliefert, das mit keinem der dasfelbe Motiv behandelnden Gemälde übereinftimmt. Am nächften kommt der Holzfchnitt dem Gemälde im Mufeum zu Madrid, das nach Roofes um 1638 entftanden ift. Darnach wäre auch ein Anhaltspunkt für die Zeit der Ausführung des Holzfchnittes geboten.

Obwohl auf allen diefen Blättern fchon das höchfte Mafs der malerifchen Wirkung erreicht worden ift, das einer Technik, die ausfchliefslich mit dem Schneidemeffer arbeitete, zu erreichen möglich war, blieb Rubens dabei nicht ftehen. Zu wirklich farbigen Reproductionen fuchte er zu gelangen, indem er den fogenannten Clairobfcurfchnitt für die Niederlande in Übung brachte, wozu ihn vermuthlich, wie fchon Hymans hervorgehoben hat (a. a. O. S. 447), das Beifpiel Tizians und anderer Italiener veranlafste. In Mantua war einer der ausgezeichnetften Holzfchneider in Clairobfcur, Andreani, thätig gewefen, und es ift daher wahrfcheinlich, dafs Rubens von ihm felbft oder doch durch feine Blätter diefe Technik kennen gelernt hat. Von dem fchönften der Helldunkelblätter, die Jegher nach Rubens ausgeführt hat, der Ruhe auf der Flucht (Schneevoogt, S. 25, Nr. 114), befindet fich im Mufeum Plantin-Moretus zu Antwerpen ein Probedruck vor der Schrift auf einem Blatte, auf dem vorher der oben erwähnte Holzfchnitt mit dem Herkules, der den Neid bekämpft, abgezogen worden.

[1] Einen von Rubens retouchirten Probedruck des Holzfchnittes befitzt die Parifer Nationalbibliothek



Hercules den Neid niederschmetternd. Holzschnitt von Jegher nach Rubens

war.[1] Danach wäre der Helldunkelſchnitt etwas ſpäter, etwa um 1635 anzuſetzen. Dieſem mit drei Farben gedruckten Blatte, das in ſorgfältig ausgeführten Abdrücken von feinſtem coloriſtiſchen Reize iſt, werden natürlich andere Verſuche vorausgegangen ſein, vielleicht jene Medaillonbildniſſe römiſcher Kaiſer, deren Holzſtöcke noch im Muſeum Plantin-Moretus vorhanden ſind. Dieſe Bildniſſe, von denen einige Rubens ſelbſt gezeichnet hatte, waren zur Illuſtration einer Geſchichte der römiſchen Kaiſer von Hubert Goltzius beſtimmt, deren Herausgabe Balthaſar Moretus beabſichtigte. In den Jahren 1631 bis 1633 hatte er die Medaillons von Jegher ſchneiden laſſen; ſie wurden aber erſt nebſt dem Werke von Goltzius 1634 bis 1637 in zwei Farben gedruckt, deren Platten ſich erhalten haben. Die flachen dienten zu einem gelben Unterdruck und darüber wurden die Bilder von den geſchnittenen Platten mit ſchwarzer Farbe gedruckt.[2] Mit dieſem primitiven Verfahren begnügte ſich Rubens ſpäter nicht, da die Ruhe auf der Flucht mit drei Farben gedruckt iſt, und zwar ſind die weiſsen Lichter ſo ſtark aufgetragen, daſs das Blatt den Eindruck einer mit Weiſs gehöhten Federzeichnung macht. Da auſser dieſem Blatte und den Bildniſſen römiſcher Kaiſer nur noch ein Helldunkelſchnitt von Jegher nach Rubens exiſtirt, das auf einer unſerer Tafeln wiedergegebene Bruſtbild eines bärtigen Mannes in mittleren Jahren (Schneevogt, S. 188, Nr. 286), das ebenfalls in drei Farben, mit ſchwarz und weiſs auf grauem Grunde, gedruckt iſt,[3] liegt die Vermuthung nahe, daſs Rubens' Tod weiteren Verſuchen auf dieſem Gebiete ein Ziel geſetzt hat.

Mit Rubens erloſch auch Jeghers Stern. Was er vorher und nachher geſchaffen oder was er noch zu Rubens' Lebzeiten anderen Meiſtern nachgebildet hat, hält keinen Vergleich mit den neun prächtigen Blättern aus, die ſeinen Ruhm als den des tüchtigſten Holzſchneiders des XVII. Jahrhunderts begründet haben. In die Dreiſsiger-Jahre fallen noch die Illuſtrationen zu einer von Euſebius Nurembergius verfaſsten Naturgeſchichte (1635 veröffentlicht), die nach Zeichnungen des Erasmus Quellinus ausgeführten ‚Emblemata Heſii' (mit der Jahreszahl 1636) und ein von 1637 datirtes Einzelblatt mit Chriſtus am Kreuz nach einem von F. Francken für die Andreaskirche in Antwerpen gemalten Bilde. Nach 1640 finden ſich keine weiteren Spuren von Jeghers künſtleriſcher Thätigkeit, und die Angabe von Th. van Lerius, daſs Jegher ſpäter Buchhändler geworden, gewinnt dadurch an Wahrſcheinlichkeit. Sie wird noch unterſtützt durch die Exiſtenz eines nach Erasmus Quellinus geſchnittenen Bildniſſes des Erzherzogs Ferdinand, das den Sieger von Nördlingen in ganzer Figur mit dem Feldherrnſtab, im Hintergrund die Schlacht, darſtellt und die Bezeichnung, ‚Chriſtoffel Jegher ſc. et *excudit*' trägt. Danach hat Jegher zeitweilig auch den Kunſthandel auf eigene Rechnung betrieben. Sein Tod muſs um 1652 in armſeligen Verhältniſſen erfolgt ſein. Denn die Rechnungsbücher der Antwerpener Lucasgilde legen im Conto des Jahres 1652 auf 1653 ſeine Todtenſchuld, die Beerdigungskoſten, ſeinen Erben zur Laſt.

Der im Jahre 1618 geborene Sohn Jeghers, Jan Chriſtoph Jegher, widmete ſich der Kunſt ſeines Vaters. Obwohl er erſt 1643 bis 1644 in die Lucasgilde aufgenommen wurde, kann es keinem Zweifel unterliegen, daſs alle mit den Initialen I. C. I. bezeichneten Holzſchnitte der Plantin-Moretusſchen Druckerei von ihm herrühren, da auf den durch andere Unterſchriften beglaubigten Blättern ſeines Vaters dieſe Initialen niemals vorkommen. Für unſeren Zweck kommen die Arbeiten des jüngeren Jegher nicht mehr in Betracht, da ſie mit Rubens in keinem directen Zuſammenhange ſtehen. Jan Chriſtoph Jegher hat zumeiſt nach Zeichnungen des Erasmus Quellinus gearbeitet, der ſchon in Rubens' letzten Jahren die Anfertigung von Illuſtrationen und Buchverzierungen für die Plantin-Moretusſche Druckerei übernommen hatte.

[1] Rooſes, L'oeuvre de Rubens, I, p. 240.

[2] Derſelbe, Catalogue du Musée Plantin Moretus p. 19 und 71. Jegher erhielt für jedes Medaillon 6 Gulden.

[3] Es iſt das einzige bekannte Blatt, das den Namen des Holzſchneiders in der Form ‚Jeghers' zeigt.



MANNLICHES BILDNISS.

Mit der Charakteriftik des letzten der Rubensftecher im engeren Sinne, d. h. der reproducirenden Künftler, die für Rubens und unter feiner Leitung feine Compofitionen nachgebildet haben, ift die Aufgabe diefer Darftellung erfchöpft. Wie hoch wir auch bisweilen die Individualität und die fchöpferifche Kraft eines diefer Künftler fchätzen, wie fehr wir feine Gefchicklichkeit anerkennen mufsten, fo führten doch die Quellen diefer Erfolge immer wieder auf die gewaltige Perfönlichkeit des einzigen Mannes zurück, der ein Menfchenalter hindurch der Mittelpunkt des Antwerpener Kunftlebens gewefen ift und auch heute noch die Centralfonne darftellt, um die fich das geiftige Leben der blühenden Handelsstadt bewegt. Durch feinen Tod und den van Dycks, der nur wenige Monate fpäter eintrat, empfing die Kunftthätigkeit in Antwerpen einen harten Schlag, den fie vielleicht überwunden haben würde, wenn nicht zu gleicher Zeit der wirthfchaftliche Verfall der Niederlande jedes Schaffen im Dienfte des Luxus untergraben hätte. Düftere Bilder des Elends, unter dem faft alle Künfte gleichmäfsig litten, haben uns die Forfchungen in den noch vorhandenen Urkundenfammlungen enthüllt. Am fchwerften find aber die Kupferftecher getroffen worden, die fich nicht, wie die Maler und Bildhauer, direct an die Kunftliebhaber wenden konnten, fondern der Vermittlung eines Druckers und Händlers bedurften. Diefe fchwere Nothlage hat aber nicht den Strom aufgehalten, der fich aus der von Rubens erweckten Antwerpener Stecherfchule über ganz Europa ergoffen hat und noch heute lebendig nachwirkt.

Zur Zeit, wo wir diefe Darftellung zum Abfchlufs bringen, leidet derjenige Zweig der reproducirenden Kunft, deffen Pflege Rubens befonders am Herzen lag, unter der fchädigenden Concurrenz minderwerthiger, zum Theil rein mechanifcher Vervielfältigungsmethoden. Vielleicht hat fich die Kupferftecherkunft einen Theil diefes Verluftes felbft zuzufchreiben, weil fie mehr dem ftarren Syftem als dem raftlos fortfchreitenden Leben gefolgt ift. Um ihre bedrohte Stellung wieder zu fichern, wäre es förderlich, wenn fie Einkehr in die Vergangenheit hielte, und dazu bietet ihr diefes Werk einen Anhalt. Die in ihrem wefentlichen Theile mechanifche Reproductionsmethode der Heliogravüre darf hier das Verdienft in Anfpruch nehmen, Nachbildungen der Meifterwerke der Rubensftecher gefchaffen zu haben, die bei der Lückenhaftigkeit aller öffentlichen Sammlungen dem graphifchen Künftler die Möglichkeit gewähren, fich mit der höchften Blüthe vertraut zu machen, die die malerifche Richtung der Stecherkunft in der claffifchen Zeit bisher erreicht hat. Das Studium diefer Blätter wird allen Jüngern diefer Kunft die auch zur Devife einer Antwerpener Druckerei gewordene Mahnung ans Herz legen:

Noctu incubando diuque!



Berichtigungen und Zufätze.

S. 3. Z. 17 v. u. Statt 1621 ift 1622 zu lefen

S. 6. Z. 14 v. o. Nach Roofes (L'oeuvre de Rubens, IV, p. 75) handelt es fich gar nicht um eine Compofition des Meifters, fondern wahrfcheinlich um eine Arbeit feines Schülers Thomas von Ypern. Ihm wird auch die von Schneevoogt, S. 150, Nr. 117 citirte Radirung zugefchrieben. Die Infchriften auf den Exemplaren in Amfterdam und Dresden, deren letztere übrigens handfchriftlich ift, wären demnach gefälfcht.

S. 14. Anm. 1. Wie Roofes (a. a. O. IV, p. 204) als wahrfcheinlich annimmt, ift auf dem Bilde der vier Philofophen neben Juftus Lipfius und den Brüdern Rubens nicht, wie wir annehmen, Hugo Grotius, fondern Jan van den Wouwer dargeftellt, mit dem die Brüder im Juli 1602 in Verona zufammentrafen. Dort foll auch das Bild gemalt worden fein. Mit Sicherheit ift diefe Frage noch nicht entfchieden.

S. 15. Z. 8 v. o. Ein Gemälde, das mit dem Galle'fchen Stiche der „Grofsen Judith" übereinftimmt, ift kürzlich im Befitze einer Madame Brun in Nizza entdeckt worden. Ruelens, der es gefehen hat, fpricht fich aber fo vorfichtig über das Bild aus, dafs es fich nach feinen Äufserungen fchwerlich um ein Original handeln kann (Bulletin Rubens, I, p. 127). — Ein zweites Gemälde, deffen Compofition in allen wefentlichen Theilen mit dem Galle'fchen Stiche übereinftimmt, befindet fich im Befitze des Herrn Prof. Dr. Lohmeyer in Göttingen. Soweit fich nach einer mir gütigft überfandten Photographie urtheilen läfst, trägt es das Rubens'fche Stilgepräge. Das Bild, das eine Verkleinerung erfahren zu haben fcheint, ift 1·62 Meter hoch und 1·32 Meter breit. — Derfelbe Herr befitzt auch ein Bild, das genau dem Stiche Swanenburgs „Der trunkene Loth mit feinen Töchtern" (f. S. 19) entfpricht.

S. 16. Z. 8 v. o. Ein mit dem Stiche Galles übereinftimmendes Gemälde befindet fich im Befitze eines Herrn Pierre Boyer in Nizza. Doch rührt es nach Roofes' Urtheil (a. a. O. I, p. 267) ficher nicht von Rubens, vielleicht von Erasmus Quellinus her.

S. 20. Z. 11 v. u. ift ftatt „Anna" — „Elifabeth" zu lefen.

S. 27. Z. 8 v. u. Das Original zu der von Soutman radirten Löwenjagd ift verfchollen. Die Urbilder zu den drei anderen Jagden befinden fich bei Lord Ashburton in London (Wolfsjagd), in der Galerie zu Augsburg (Jagd auf Flufspferd und Krokodil) und im Mufeum von Marfeille (Wildfchweinsjagd).

S. 29. Z. 16 v. u. Das Gemälde „Der Raub der Proferpina" ift bereits 1861 bei einem Brande des Schloffes Blenheim zu Grunde gegangen Roofes, III, p. 154.

S. 29. Anm. Z. 3 find die Worte „auch nicht durch die von Dutuit" zu ftreichen.

S. 44. Z. 9 v. u. In neuerer Zeit hat Hymans feine Anficht geändert. Nach einer Bemerkung in der „Zeitfchrift für bildende Kunft", N. F. IV, S. 17, hält er die im Louvre befindlichen Zeichnungen, nach denen Vorfterman geftochen hat, für Arbeiten van Dycks.

S. 64. Z. 14 v. u. Statt Schelte ift *Boetius* a Bolswert zu lefen.

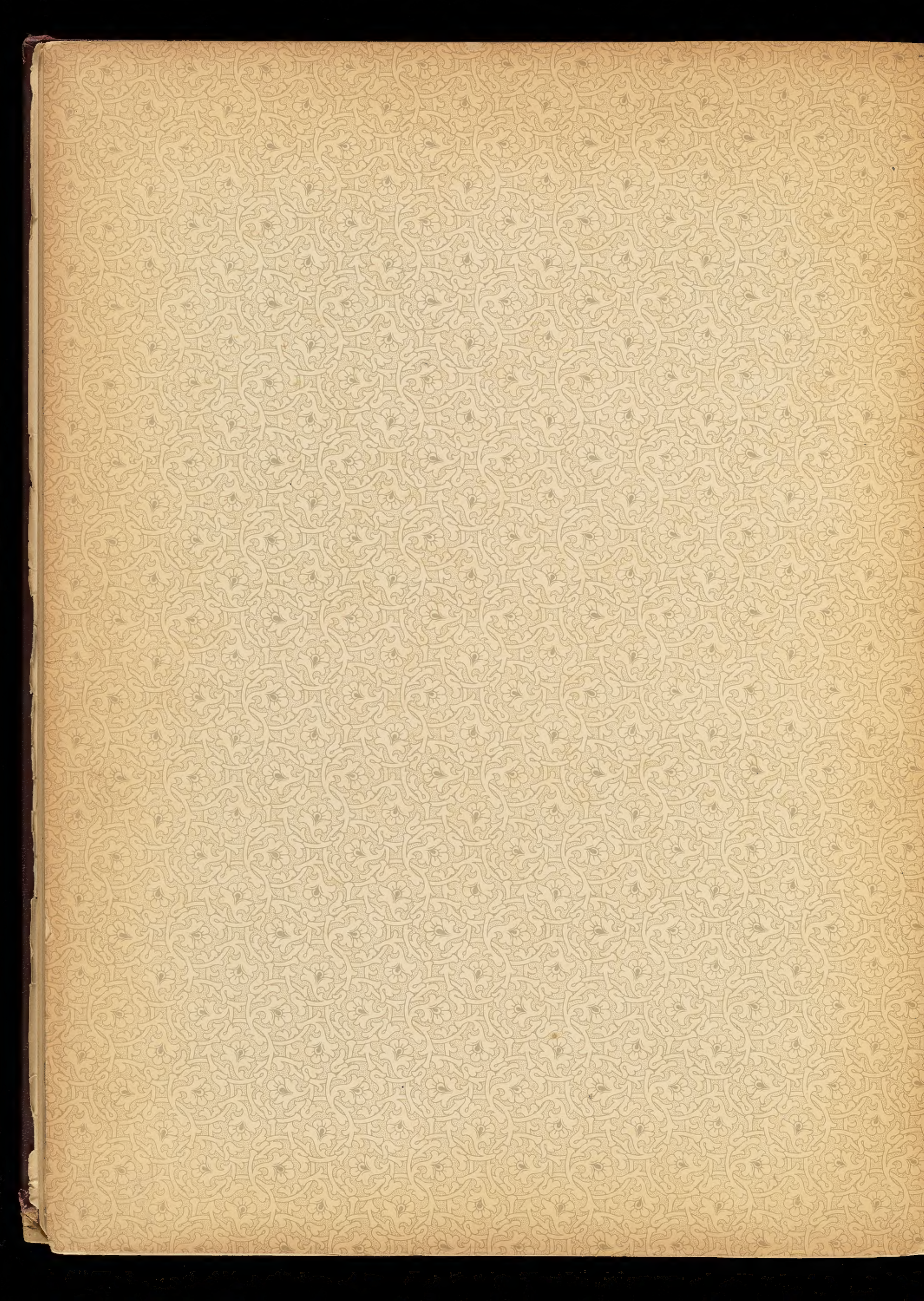
S. 76. Anm. 1. Die in verfchiedener Beziehung intereffante Infchrift unter dem von Pontius geftochenen Chriftuskopf hat folgenden Wortlaut: „Reverendissime in Christo pater mutivitellesce generalis, et vos Societatis Jefu omnes, vere viri Dei. Dei-Hominis, speciosissimi Regis, indeficientem contemplationem vobis, imo universo populo Christiano, divina haec imago offert; quae in manibus, in osculis, in Summa veneratione S. Ignatio Societatis vestrae Auctori fuit. Quintinus Charlartus Sancti Patris amicus, deinde Filius suspiciendae veritatis Tabulam Deo simillimam esse, divinorum participes pronuntiaverunt Roma in Belgium detulit: ac postmodum Matri suae donum dedit etc. Ad sacrae vetustatis admirandaeq. artis prototypon Petrus Paulus Rubens delineabat, P. Pontius incidebat."

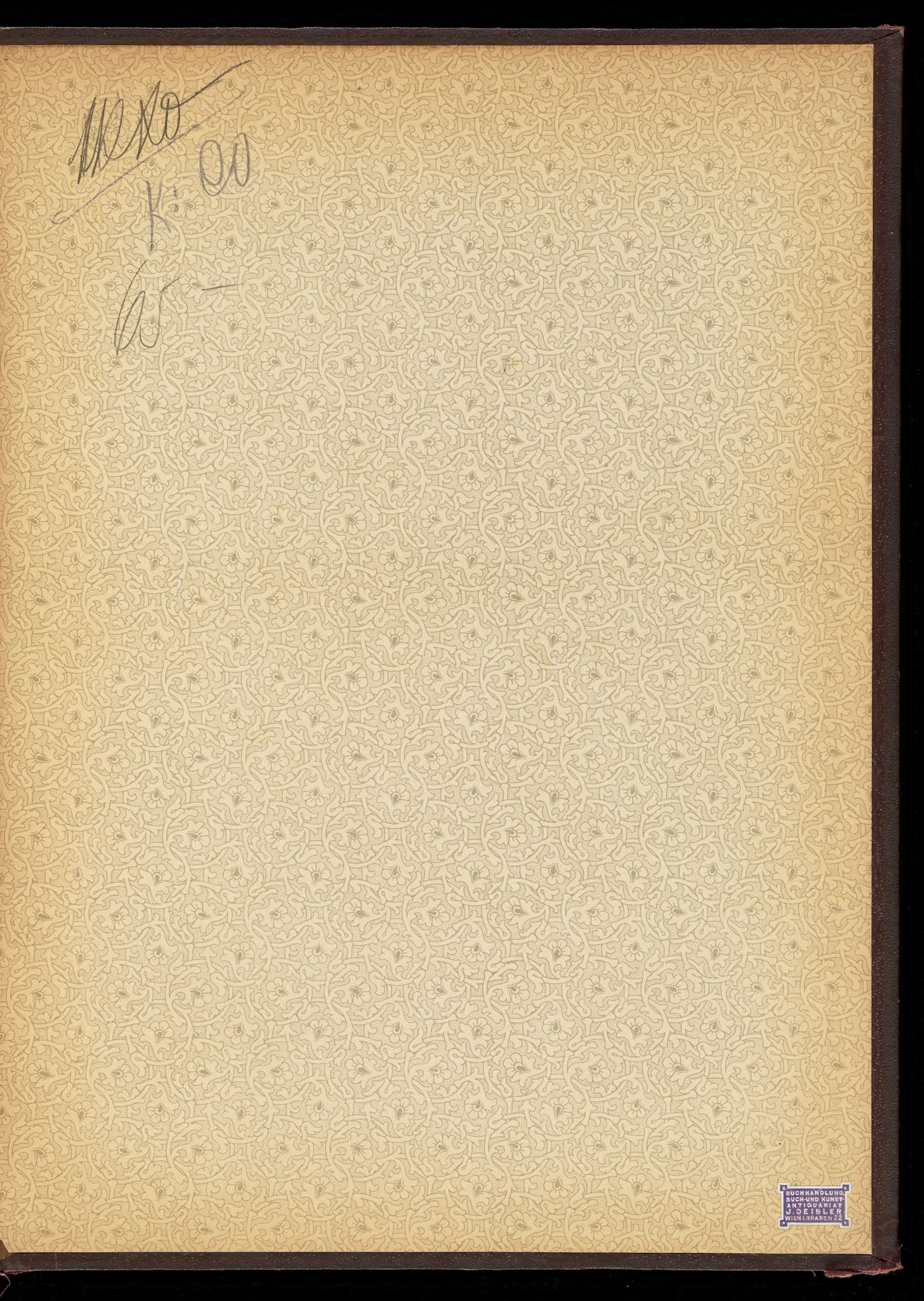
S. 105. Bei der Unterfchrift des Stiches von S. a Bolswert haben wir die von Schneevoogt angenommene Bezeichnung beibehalten. In Wirklichkeit ift das Blatt aber nicht eine Darftellung des Dogma's von der unbefleckten Empfängnifs, fondern eine Verherrlichung der Himmelskönigin, die der Schlange als dem Sinnbild der Sünde den Kopf zertritt. Vielleicht ift die Compofition durch das 12. Capitel der Apocalypse beeinflufst worden.

NAMEN-VERZEICHNISS.

Die Namen aus der biblifchen Gefchichte, die aus der antiken Mythologie und Gefchichte, die Namen der chriftlichen Heiligen und der neueren Kunftfchriftfteller find in diefes Verzeichnifs nicht aufgenommen worden.


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01560 1087




K: 00
65—
BUCHHANDLUNG
BUCH-UND KUNST-
ANTIQUARIAT
J. DEIBLER
WIEN I. GRABEN 22

